

البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

العدد 389 - ديسمبر 2002



عدد خاص

دراسات
في الرواية
العربية



البيان

العدد 389 ديسمبر 2002

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة تصدر
من رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبد اللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

natherg@hotmail.com

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»

- 1- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 2- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 3- المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغوياً ومرققة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 4- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
- 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(389) December 2002**



Al Bayan

Editor-in-chief

Dr. Khalid Abdulattef Ramadan

Excutive Editor

Natheer Jafar

natherg@hotmail.com

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait

Code: 73251 - Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

■ **علامات في الرواية الكويتية** نذير جعفر ٤

■ الدراسات:

٧. النمذجة الروائية والتلقي د. عبدالعالي بوطيب
١٤. قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية د. عبدالفتاح محمد عثمان
١٩. رواية «الكائن الخال» لإسماعيل فهد إسماعيل أنور محمد
٣٠. «وجوه في الزحام» لفاطمة يوسف العلي عبداللطيف الأرنؤوط
٣٣. قراءة في «الأرجوحة» لحمد الحمد لحسن باكور
٤١. «شرق الوادي» لتركلي الحمد د. الرشيد بوشعير
٥٥. «مي جليلي في روايتها الأولى» نبيل سليمان
٦١. «حسن حميد و«جسر بنات يعقوب» زياد مفامس
٧٠. «بهاء طاهر روائيا» محمود عبدالوهاب
٨١. «عرس بقر» للطاهر وطار العربي بنجلون
٨٨. **■ الحوار مع الروائي وليد إخلاصي** د. نضال الصالح

■ **مذكرات / رحلتي مع الكتاب (الملحة السابعة)** خالد سالم محمد ٩٩

■ **قراءات نقدية:**

١٠٥. الرحلة إلى الشرق فيصل خرثش
١١١. مفهوم اللغة والتفكير عند فؤاد مرعي وضاح محي الدين

■ **مواسم ثقافية:**

١١٧. الكويت / أنيس منصور في رابطة الأدباء عبدالرحمن حلاق
١٢٠. القاهرة / مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي محمد الحمامصي
١٢٤. دمشق / الماغوط حطاب الأشجار العالية علي الكردي

تكاثر الدراسات التي تناولت الرواية العربية في الكويت لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة! ولا يعود ذلك إلى الندرة في نتاجها والضعف في بنيتها، أو الشح في موضوعاتها، وإنما يعود إلى خلل مزمن في آلية تسويقها وتوزيعها وإيصالها إلى القارئ خارج حدودها الإقليمية.

فباستثناء الدراسة التي كتبها الدكتور محمد حسن عبدالله عن «الرواية العربية في الكويت» والمنشورة في العدد (282) من مجلة (البيان) والبحوث التي تم تناولها والتعقيب عليها في ملتقى القصة والرواية الذي نظمته رابطة الأدباء وشارك فيه عدد من النقاد العرب عام (1994) قد لا نجد سوى بعض الدراسات القليلة المنشورة حول روايات يعينها في هذه المجلة أو تلك بما لا يسمن ولا يغني عن جوع.

وإذا كان الدكتور محمد حسن عبدالله قد استعرض مشكوراً مسيرة الرواية في الكويت حتى أوائل التسعينيات فإننا سنعرض بعض العلامات في مسيرة هذه الرواية مبتدئين من حيث توقف.

فقد استمر أسماعيل فهد اسماعيل في إغناء المكتبة العربية بعدد من الروايات لعل أبرزها «إحداثيات زمن العزلة» وربما كانت أطول رواية في التاريخ المعاصر!! وأتبعها برواية «يحدث أمس» ثم «الكائن الخلل» وهو ينصرف في سباعيته إلى تصوير حيثيات وانعكاسات الغزو العراقي على أبناء الكويت، بعد أن انشغل طويلاً في رواياته السابقة بمقاربة بيئات عربية، أخرى مثل مصر ولبنان والعراق.

علامات في الرواية الكويتية

• نذير جعفر

وتابعت لبلى العثمان خطها الروائي فأصدرت إلى جانب «المرأة والقطعة» و«وسمية تخرج من البحر» رواية «المحاكمة» وهي سيرة ذاتية عن الوقائع الفعلية لمحاكمتها وما جرته من ذيول وآثار نفسية واجتماعية عليها وعلى أبنائها، إضافة إلى رواية «العصص» التي تعاود فيها سبر الماضي الكويتي وتقدم من خلاله شخصيات مركبة وأكثر نضجاً على المستوى الفني مما قدمته في روايتها السابقتين.

أما وليد الرقيب فقد توقف بعد روايته الأولى «بدرية» وانشغل بكتابة القصة والمسرحية على الرغم مما يشرت به روايته اليتيمة من موهبة أصيلة تملك كل مقومات الاستمرار والعطاء.

كما توقفت الكاتبة فاطمة يوسف العلي مؤقتاً عن كتابة الرواية مع أنها أول كاتبة كويتية تخوض غمار التجربة الروائية من خلال روايتها المعروفة «وجوه في الزحام» في مطلع السبعينات، حيث انصرفت هي الأخرى إلى متابعة دراستها الأكاديمية وكتابة القصة القصيرة، وأصدرت مجموعتين هما: «وجوها وطن» و«تاء مربوطة».

ويتصدر قائمة الجيل الروائي الجديد الكاتب طالب الرفاعي الذي عرف قاصاً من خلال مجموعاته الثلاث «أبو عجاج طال عمر» و«مرأة الغبش» و«حكايا رملية»، لكنه التفت أخيراً إلى كتابة الرواية فأصدر «رائحة البحر» و«ظل الشمس».

وفي هذا السياق وضمن هذا الجيل يتحول الكاتب حمد الحمد إلى كتابة الرواية بعد أن كرس اسمه قاصاً وأصدر ثلاث روايات هي على التوالي: «زمن البوح» و«مساحات الصمت» و«الأرجوحة» وهو ينشغل بالدرجة الأولى بهيكل ومشاكل وتطلعات الكويتيين.

وشهدت هذه المرحلة أيضاً ولادة عدد من الروايات منها «عاشقة الثلج» و«سماء مقفولة» لناصر الظفيري، وعدد من الروايات ذات الطابع الاجتماعي الدعوي لخلوة القزويني، كما أصدر الشاعر المعروف فيصل السعد روايته الجديدة والمفصلة للانتباه «الدهوة». فيما تابعت طيبة الإبراهيم مشروعها الروائي الريادي في حقل الخيال العلمي والتي تكاد تنفرد به على مستوى الخليج العربي، بعد أن أصدرت «الإنسان الباهت» و«الإنسان المتعدد» و«انقراض الرجل» حيث تنبأت بولادة تجارب الاستنساخ البشري.

أما الكاتب عبدالله خلف والذي يعد ثاني كاتب رواية من الجيل المؤسس بعد فرحان راشد الفرحان فقد هجر الرواية إلى غير رجعة بعد روايته الأولى التي ما زالت تحظى بالاهتمام «مدرسة من المرقاب» وانصرف إلى الدراسات والبحوث الأدبية والفكرية والسياسية.

تكلم في بعض العناوين العامة أو قل العلامات في مسار التجربة الروائية في الكويت، وهي تشير إلى أمرين مهمين: الأول أن هذه الرواية لم تخرج عن مسار الرواية العربية بل ارتبطت به زمنياً وفنياً، والثاني: أن ازدهاراً ملحوظاً بدأنا نلمحه في حركية كتابتها وتقنياتها وتنوع اتجاهاتها الفنية، ولعل هذا ما يستدعي اهتمام الباحثين والدارسين والنقاد في دراستها وتبسيط الضوء على بنيتها وموضوعاتها وموقعها من التجربة الروائية العربية... فهل تفعل؟

■ النمذجة الروائية والتلقي

د. عبدالعالي بوطيب

■ قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية

د. عبدالفتاح عثمان

■ رواية «الكائن الظل» الإسماعيل قهد إسماعيل

أنور محمد

■ «وجوه في الزحام» لفاطمة يوسف العلي

عبداللطيف الارناؤوط

■ «الأرجوحة» لحمد الحمد

لحسن با كور

■ «شرق الوادي» لتركي الحمد

د. الرشيد بوشعير

■ مي جليلي في روايتها الأولى

نبيل سليمان

■ «جسر بنات يعقوب» لحسن حميد

زياد مغامس

■ بهاء طاهر.. رواثيا

محمود عبدالوهاب

■ «عرس بغل» للطاهر وطار

العربي بن جلون

الرواية العربية

النقد الروائي والتلقي

د. عبد العالي بوطيب، كلية الآداب - مكناس

الغامضة والمتذبذبة التي عولجت بها بعض جوانب هذه القضية أكبر دليل على ما نقول، مما ترك أغلب الأسطة الأساسية المحيرة المطروحة معلقة دون جواب، بدءاً بمناقشة جوهر علاقة التفاعل القائم بين الكتابة والقراءة، وانتهاء بمحاولة إبراز أهم مظاهر تجليات هذا التفاعل على المستوى النصي المحايث، باعتباره الفضاء المحدد لذلك، مروراً بباقي الأسطة المهمة الأخرى، خصوصاً منها تلك المتعلقة بتحديد مختلف أشكال هذا التفاعل في ارتباطه بأجناس تعبيرية محددة.. الخ.

فالكتابة، كما هو معروف، فعالية خلاقة يقوم بها كاتب، تغطي نتاجاً فكرياً، نسميه في مجال حديثنا إبداعاً، أما القراءة ففعالية بعدية موكولة للقارئ، تبني على الأولى، وتتخذ من نتاجها موضوعاً لها، مع إمكانية تحولها بدورها لكتابة ثانية عن النص المقروء، نسميها نقداً، إذا ما توفرت لدى القارئ طبعاً الإرادة

تتناول هذه الدراسة، كما هو واضح من عنوانها قضية من أهم وأعمق القضايا، التي شغلت، ومازالت، حيزاً مهماً من اهتمامات الباحثين والمفكرين، عرباً وأجانب، قدماء ومحدثين، دون أن ينتهوا فيها لخلاصات نهائية حاسمة، تضبط أبعادها وخلفياتها، وتحدد أشكالها وخصائص كل صنف منها، نظراً لمتوقعها عند نقطة تقاطع مجالات معرفية عديدة ومختلفة، منها ما هو نفسي خاص، وما هو اجتماعي عام، منها ما له علامة بالأيديولوجيا، وماله طابع فكري محض، مما يجعل مسألة الحسم فيها صعبة للغاية، وهو ما انعكس سلباً على نتائج أغلب الدراسات التي حاولت مقاربة هذه الإشكالية من زوايا جزئية محددة ومختلفة، وأضفى على نتائجها بالتالي طابعاً اختزالياً تختلف درجات قصوره من باحث لآخر، مما لا تخفى آثاره الواضحة على القارئ الفطن لهذه الدراسات، ولذا في الإجابات

المفتروض أو الصريح، للقارئ الضمني (le lecteur implicite) (2) باعتباره هيئة تواصلية مجسدة على مستوى النص، تقوم مقام الحضور الفعلي المباشر والمتزامن للقارئ الفعلي (le lecteur reel) في الخطاب الشفهي، وتجسد باللموس الحاجة الماسة له كشرط ضروري لقيام كل خطاب، كيفما كان نوعه وهدفه، أليس: (كل تلفظ هو صراحة أو ضمناً، خطاب يفترض مخاطباً) (3) كما يقول بنفنيست (Benveniste). ولعل هذا ما دفع العديد من المنظرين، وعلى رأسهم رومان ياكبسون (R. Jakobson) للتأكيد على أهمية المتلقي كركن أساسي من أركان العملية التواصلية الثلاثة، إلى جانب كل من المرسل (le destinataire) والرسالة (le message)، لدرجة يعتبر معها كل: (محاولات تأسيس نموذج للغة دون أخذ للبات أو المتلقي في الاعتبار، يهدد بتحويل اللغة إلى -متخيل مدرسي-) (4) وهذا ما تكشف عنه ضمناً، مختلف الإرغامات التي يخضع لها الكاتب بمجرد ما يستكمل تحديد الملامح الكبرى لقارئه الضمني، سواء ما يتعلق منها باختيار الأداة التواصلية المناسبة، أو ما يخص الرصيد الثقافي والحضاري المشترك بينهما، إلى غير ذلك من مظاهر الحضور والمساهمة غير المباشرة للقارئ في تشكيل البناء العام للنص، مما هو معروف عند اللسانيين: (بالشروط العامة للتواصل) (5).

شروط لا تعدو في مجموعها أن تكون مجرد مظهر من مظاهر

والرغبة في أن يتحول لكاتب، كما أشار لذلك بارت (*). مما يبرز باللموس بعض مظاهر ارتباط الكتابة بالقراءة، رغم أن خاصية اللاتزامن المميزة لتفاعلهما في الخطاب الكتابي، باعتباره حواراً (مؤجلاً) (1) يتم على مراحل متباعدة، عكس الخطاب الشفهي المعروف بسياقه المشترك (face to face)، جعلت العديد من الناس يعتقدون خطأ أنها مستقلان عن بعضهما البعض.

اعتقاد سرعان ما يعدل بقليل من التدبر والتريث، لأنه رغم الاستقلال الظاهري، الذي توحى به هذه العلاقة على المستوى الكتابي، فلا أحد يجادل مع ذلك في وجود رابطة قوية، ضمنية أو صريحة، بينهما.

وما يزيد في تدعيم مصداقية هذا الاعتقاد ويقويه، ما نلاحظه من استحالة تصور كتابة بدون قراءة، ولا قراءة بدون كتابة، أو لم نعرف القراءة سابقاً بأنها فعالية بعدية زمنية بالنسبة للكتابة، وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن تواجداً رهين بتواجد الفعالية الأولى / الكتابة، مجسدة في النص المقروءة، وإلا لما تمكنت من تحقيق وجودها الفعلي. صحيح أن درجة هذا الحضور، وهذه الأهمية، تختلف باختلاف طبيعة النصوص، وأجناسها الأدبية، في ارتباط كلي بالوظائف والأهداف المحددة لها، غير أن الشيء المؤكد دائماً، وفي جميع الحالات أنها قائمة ولا تعدم إطلاقاً.

وهو ما يسمح لنا بالقول إن الكاتب لا يمكنه أبداً ممارسة فعله الإبداعي في غياب مطلق ونهائي للحضور،

على المستوى النظري المجرد، بعيداً عن كل تمثيل أو تشخيص عملي ملموس، فما ذلك إلا رغبة منا في ضبط جوانب الإشكال وحصر أبعاده الكبرى المتعالية عن كل النصوص، تماماً كما يفعل البوتيتيون (le poeticiens) في محاولاتهم الهادفة لوضع القواعد العامة للأجناس الأدبية، على أن لا يفهم من ذلك طبعاً، بأي حال من الأحوال، خضوع جميع النصوص على اختلاف أجناسها وأصنافها التعبيرية لهذه القاعدة، بنفس الدرجة والنوعية، لما قد يتولد عن مثل هذا الفهم البسيط من خلط فطيع بين الخاص والعام، النظري والتطبيقي، مما لا يقبله العقل وتفنده الوقائع.

وعليه فما أن نتحول من المستوى النظري العام للمستوى التطبيقي الخاص، حتى نجد علاقة الكتابة بالقراءة تتشعب وتتعدد، لتتخذ لها مظاهر مختلفة ومتنوعة، يندرج ضمنها طبعاً الاحتمال السابق، لكن كحالة من بين عدة حالات ممكنة أخرى، ومرد ذلك، طبعاً، إلى أن هذه العلاقة عادة ما تتأثر على المستوى العملي بعوامل خارجية عديدة، تتوزع بين ما هو إيديولوجي، وما هو اجتماعي، وما هو ثقافي... إلى غير ذلك من الاعتبارات الأخرى التي لم يدخلها الطرح النظري العام السابق في الحساب. وهو ما سيؤدي حتماً لإحداث تغييرات جذرية على النصوص السابقة لصالح هذا الطرف أو ذاك (الكاتب - القارئ) حسب خصوصية كل نص من جهة، وفي ارتباط تام بالأهداف والرامي المسطرة له من جهة أخرى، وهي

ممارسة القارئ لسلطته الضمنية على الكاتب، باعتباره طرفاً أساسياً في العملية الإبداعية، في مقابل السلطة المضادة المعروفة التي يمارسها الكاتب على القارئ. ولعل من أبرز مظاهرها، كون هذا الأخير يجد نفسه مرغماً، إن هو أراد الالتزام ببند (ميثاق القراءة) (le pacte de la lecture) (6) المعروض عليه من طرف الكاتب، أن يقرأ ما سطر له، بالكيفية والطريقة التي سطر بها دون تغيير أو تحريف، بحيث لا يمكنه مثلاً، إذ ما افترضنا الكتابة عربية، أن يقرأها من اليسار إلى اليمين، بدل من اليمين إلى اليسار التي ارتضاها الكاتب ساعة اختياره لأداته التعبيرية هاته.. الخ.

معنى هذا، باختصار شديد، أن الاعتقاد التقليدي الراسخ القائم على استقلالية الكتابة عن القراءة، والكاتب عن القارئ، اعتقاد خاطئ، تفنده الوقائع والتجارب الملموسة، كما تدعو الضرورة لمراجعته وتصحيحه على ضوء مستجدات الأبحاث العلمية الأخيرة، خصوصاً منها تلك التي تتمحور حول مسألة الخلق، في محاولة لإبراز أهمية دوره كعنصر ضروري فعال، رغم مظهره السلبي، في العملية التواصلية عامة، والإبداعية منها خاصة، مادام: (النص طاقة عمل ممكنة، يحققها فعل القراءة) (7) على حد تعبير إيزر (W. Iser). أو كما يقول ياكوس (Jauss): (إن فعل القراءة وحده يعمل على تحقيق الأعمال الأدبية) (8).

على أننا إذا كنا قد تحدثنا لحد الساعة، عن الملامح العامة لهذه العلاقة

تغييرات يمكن حصر أصنافها، تبعا لنوعية العلاقة المقامة بين الكاتب والقارئ في الحالات الثلاث التالية:

1- حالة التعاقد الاستكشافي بين الكاتب والقارئ، أو النص الحوارى (الديالوجي).

2- حالة التعاقد التوجيهي للكاتب مع القارئ، أو النص الأحادي الصوت (المونولوجي).

3- وحالة التعاقد التوجيهي المعكوس للقارئ مع الكاتب، أو النص المستحيل.

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الاحتمال الأخير مستبعد على المستوى العملي، رغم إمكانية

تصوره على المستوى النظري، لعدم توفر الكاتب على أبسط شروط ومؤهلات ممارسة الكتابة، ممثلة

أساسا في افتقاره لرسالة يود تبليغها للقارئ، أو إشراكه في مناقشتها على الأقل، مما يتولد عنه

بالضرورة وقوع اختلال كبير في علاقة الكاتب بالقارئ لصالح هذا

الأخير، بحيث تصبح المبادرة في يده بما يفوق الخمسين في المائة، مقابل

حصة تقل عن ذلك بكثير لفائدة الكاتب، وهو ما لا يقبله الواقع إلا في

حالة تبادل المواقع والأدوار بينهما، بحيث يصبح الكاتب قارئا، والقارئ

كاتبا، وبالتالي الانتقال من الحالة الثالثة للحالة الثانية، ولهذا أسميناها بالنص المستحيل. وبذلك يبقى أمام

احتمالين عمليين فقط، يتولد عن كل واحد منهما لون تعبيري ذو مواصفات خاصة، تحدد باللموس

طبيعة العلاقة المقامة بين الكاتب والقارئ، بحيث إما أن تكون أمام خطاب توطئه رؤية متفتحة على كل

الآراء والمعتقدات، كيفما كانت، وكيفما كان مصدرها، بما فيها طبعا آراء

ومعتقدات القارئ، خصوصا إذا علمنا أنها لا تكون في الغالب مطابقة

لآراء الكاتب، إلا في حالات نادرة جدا، إن لم تكن منعدمة، نظرا

لاختلاف المنطلقات الإيديولوجية والفكرية المؤطرة لمواقف كل واحد

منهما، من ناحية، واستحالة تصور كتابة يتوجه فيها صاحبها بالخطاب

لقارئ، يعلم مسبقا، أنه يشاطره نفس الرأي، من ناحية أخرى.

أمام هذا الاختلاف الفكري والعقائدي المفترض بالضرورة

وجوده بين الكاتب والقارئ، يبدو أن أهم ما يميز الكتابة الروائية التي

أسميناها (حوارية) هو هذا الاستعداد المبدئي لتبالم الرأي بين الكاتب

والقارئ حول مختلف القضايا المطروحة للنقاش في النص، دون

تسلط أو هيمنة من أي طرف، لأن الأساسى هنا ليس الإقناع، بقدر ما

هو الرغبة في استيعاب أبعاد القضية المعروضة في شموليتها وتشعباتها

المختلفة، بأقصى درجة ممكنة من الحياد الموضوعية والتجرد، يفقد

معها صوت الكاتب كل سلطة على الأصوات الأخرى، بما فيها طبعا صوت القارئ، ليصبح وإياها على

قدم المساواة في حوار ديمقراطي هادف وفعال، تظله النية الصادقة

للمشاركة في تبادل الآراء، خارج كل قناعة أو اعتقاد مسبق من شأنه

تعزيز صفو هذا الجو الحوارى المفتوح، خلافا لما تفعله تقيضتها

الكتابة الروائية الأحادية الصوت (المونولوجية) حيث يعلى صوت

لا تعرف سوى إمكانية واحدة عند التطبيق، فإن الأمر على خلاف ذلك تماماً، فيما يخص الكتابة الروائية المونولوجية، ممثلة في رواية الأطروحة، حيث يمكن أن نعرّض على نصوص كثيرة تشترك في نفس الصفة، مع اختلاف كبير فيما بينها من حيث الدرجة، ومرد ذلك طبعاً إلى أن الديمقراطية الحقيقية واحدة، مهما اختلفت مظاهرها، بينما الديكتاتورية أنواع كثيرة بعدد درجات سلطويتها.

بعد هذا كله، أعتقد أنني لست في حاجة للتذكير بأن ضبط مختلف أشكال تفاعل الكتابة بالقراءة في كل من الرواية الحوارية والمونولوجية، لا يراد لذاته فقط، وإنما لما كانت له في اعتقادي، فائدة تذكر. بقدر ما هو خطوة أولية ضرورية على طريق كشف الآليات والوسائل التقنية التي يوظفها الكاتب في كلا اللونين التعبيريين، لغرض قراءة معينة على القارئ الضمني، تتماشى طبعاً وخدمة الأهداف والمرامي المسطرة، أو بعبارة أخرى، إن تبني الكاتب لرؤية إبداعية معينة أثناء الكتابة، يعد بشكل من الأشكال خطوة نحو تحديد مسبق للملامح النص المراد إبداعه، ومن خلاله لتوعية القراءة المناسبة له، وإن كان ذلك لا يستبعد إمكانية خرقها من طرف القارئ الفعلي، فالمعروف أن نوع القراءة التي يتطلبها مثلاً النص الروائي الحوارية تختلف جذرياً عن القراءة التي يفرضها النص الروائي المونولوجي (قراءة فاعلة/ قراءة منفصلة). وهي مسألة طبيعية جداً، سادامت متطلبات وأهداف النص الأول تختلف حتماً عن متطلبات

الكاتب على باقي الأصوات الأخرى في محاولة لإسكاتها، أو تحويلها في أحسن الأحوال، لمجرد أبواق تردد قناعاته الفكرية والعقائدية، في غياب مطلق للوعي باستقلالية الآخر، وقدرته على التحوّل وإبداء الرأي، بعيداً عن تدجين أو هيمنة، مما ينعكس سلباً في انغلاقية إقفها وضيقه، لدرجة لا يتسع معها لغير قناعة الكاتب، باعتباره المالك الوحيد للحقيقة المطلقة، حسب اعتقاده الخاص طبعاً، أما ما عداه، بما فيهم القارئ فينحصر دورهم في الخضوع لهيمنتهم وتوجيهه بعيداً عن كل نقاش، والاكتفاء بمحاولة الفهم والاستيعاب لا غير، تماماً كما هو حال رواية الأطروحة (le roman a these) (*). النموذج الأمثل للكتابة الروائية التوجيهية الأحادية الصوت، حيث: (العالم الفني (...)) لا يعرف أفكار الغير، ورأي الغير، بوصفها مادة للتصوير (9) كما يقول باختين، لذلك اخترناها نموذجاً توضيحياً لابعاد هذه العلاقة التواصلية التوجيهية المحتملة بين كاتب يمتلك «الحقيقة» وقارئ يفترض فيه سعيه الحثيث لاكتسابه، وأسميناها - مونولوجية - على حد تعبير باختين، أي ذات الصوت الواحد، مقابل الكتابة الروائية المتفتحة (الحوارية/ الديقولوجية) المعروفة بتعدد وتسوي أصواتها.

ومادامنا بصدد المقارنة بين هذين اللونين الروائيين، من حيث اختلاف نوعية العلاقة التي تربط كاتب كل منهما بقارئه، فلا بد من الإشارة، إلى أنه إذا كانت الكتابة الروائية الحوارية

متبادلة بين الكتابة والقراءة، عكس ما كان شائعا إلى وقت قريب، من كونهما فعاليتين مستقلتين عن بعضهما البعض.

بيان الإحالات

(*) انظر بخصوص هذه المسألة كتاب، رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للنashرين المتحدين، الطبعة الأولى 1985.

1. سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول- التجريب- في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية، عدد: 4 دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1985، ص: 20.

2. انظر: Wolfgang Iser: L'acte de lecture, theorie de l'effet esthetique, traduite de l'allemand par evelyne sznycer, ed: Pierre Mar-daga, Bruxelles, 1976, p: 73-74.

3. انظر: E. benveniste: Probleme de linguistique generale II, ed: Gallimard. 1974, p: 82.

4. انظر: Catherine Kerbrat Orec-chioni: l'enonciation de la subjective dans le langage, ed: armand colin, Paris, 1980, p: 228.

5. انظر: Wolfgang Iser: Op, cit, p: 151.

6. انظر: Ph. Le jeune: Le pacte autobiographique, ed: seuil coll: poetique, p: 44.

7. انظر: Wolfgang Iser: Op, cit, p: 13.

8. Jean Starobinski: preface de: 8

وأهداف النص الثاني، فالرواية الحوارية تفترض مشاركة فعالة وفاعلة للقارئ في العملية الإبداعية، باعتباره طرفا أساسيا لا يقل أهمية عن الكاتب، مادام البعد الدلالي للنص يبقى رهين قدرته على الحفر في أعماق العمل المقروء، هذا في الوقت الذي ينحصر دوره في النص المونولوجي على التلقي السلبي لما أعد له. بغض النظر عن موقفه وإمكانياته الخاصة، وإن كان هذا لا يعني، بأي حال من الأحوال، التزام القراء الفعلين المطلق والحرفي بلعب نفس أدوار القراء الضمينين المعدة لهم سلفا في النصوص المقرؤة، إلا أن هذا لا يلغي مع ذلك وجود الخطوط العريضة لهذه الأدوار على مستوى الكتابة، مادام عدم تحققها الفعلي على أرض الواقع يعد إفراناً مخالفا لطبيعة النص وخرقا له، يقع بفعل معطيات خارجية عديدة، تتجاوز نطاق اهتمامنا الحالي.

وهو ما يسمح لنا بالقول إن الكتابة تختار القراءة وتخضع لاختيارها في الوقت نفسه: (مادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، وتتبادلان التأثير فيما بينهما من بين ثأيا عالم واحد، فمن الممكن أن يقال إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه، ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية تحوي في ذاتها صورة القارئ الذي كتبت له (10). تماما كما أشرنا لذلك سابقا، حين قلنا بوجود علاقة جدلية

دوستوفسكي، ترجمة: د. جميل
نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة
شرارة، دار توبقال، الطبعة الأولى،
1986، ص: 113. 114.

10. جان بول سارتر: ما الأدب؟
ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد
غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع
والنشر، الفجالة القاهرة، ص: 75.

pour une esthetique de la recep-
tion, traduit de l'allemand par:
claude Maillard, ed: Gallimard,
1978, p: 12.

Susan Rubin Suleiman: Le (*)
Roman a these, ou l'autorite fic-
tive, ed: P.U.F. 1983.

9. ميخائيل باختين، شعرية

من خلال الدراسة النصية للصراع الحضاري في الرواية العربية نستطيع القول إن هناك العديد من القضايا الجوهرية التي مثلت قاسما مشتركا بينها، بحيث نجدها منذ أول رواية عالجت هذا الموضوع في المشرق العربي وهي «أديب» لطف حسين حتى آخر رواية صدرت في دول المغرب العربي وهي «المرأة والوردة» للكاتب المغربي محمد زقزاف.

غير أن الاتفاق في بعض القضايا الجوهرية لا يعني التطابق التام في الرؤية، فهناك قضايا خلافية ناشئة من الظروف التاريخية والسياسية والثقافية التي تربط بعض البلاد العربية بأوروبا. ويمكننا تحديد قضايا الاتفاق فيما يلي:

طبيعة الصراع:

يستطيع الدارس للنصوص الروائية التي تعالج قضايا الصراع العربي الأوروبي في غالب البلاد العربية أن يدرك بسهولة أن الصراع فيها عاطفي نفسي، فليس هناك صراع سياسي حيث نجد البطل يقوم بدور سياسي في خدمة وطنه، خاصة وأن الدول العربية كانت في ذلك الوقت يخضع معظمها للاستعمار الأوروبي، فلم تسجل رواية عربية واحدة الكفاح السياسي لأبناء الأمة العربية، ودفاعهم عن حرية بلادهم بالمفاوضات أو التشهير أو الكتابة في الصحف الأوروبية أو

قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية

د. عبد القابح محمد عثمان
كلية دارالعلوم - القاهرة

الخطابة في المنتديات السياسية فباطال الروايات سواء كانوا من المشرق العربي أم من مغربه ليس لهم نشاط سياسي في البلاد التي استعمرتهم يعرفون به المجتمع الأوروبي بقضيتهم.

قد نجد ظلاً باهتاً لذلك في «الحي اللاتيني» للكاتب اللبناني سهيل إدريس ولكن هذا النشاط لم يواجهوا به أبناء الشعب الفرنسي وإنما واجهوا به أنفسهم لتحديد هويتهم من البعد القومي كسبيل لوحدة الأمة العربية.

ومن العجيب المدهش أن المرة الوحيدة التي ذهب فيها مصطفى سعيد بطل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للكاتب السوداني الطيب صالح إلى حديقة «هايد بارك» بانجلترا التي كانت منبراً سياسياً حراً لم تكن بقصد الحديث عن قضية بلاده التي استعمرها الإنجليز وإنما كان بقصد التعرف على المرأة ولا شيء غيرها.

كذلك لم يكن هناك صراع علمي أو اقتصادي أو ثقافي، فهذه الثورة العلمية الضخمة التي قامت في أوروبا في النصف الأول من القرن العشرين بكل فروعها التكنولوجية والإلكترونية والكهربائية التي غيرت حياة البشر لا نجد لها صدئاً في الرواية العربية، فلم نجد بطلاً روائياً واحداً يحثك بمجالات البحث العلمي أو يقترب منها أو حتى يقرأ عنها! فليس هناك سوى اهتمام ضئيل بالادب والفن في رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم وحديث عن

المسرح الفرنسي في «الحي اللاتيني»!

ثم الازدهار الاقتصادي الذي عم أوروبا في هذه الفترة الزمنية بما يمثله من مصانع ومؤسسات واختراعات لا نجد له وجوداً بين اهتمامات البطل العربي.

وقد ترتب على تحديد طبيعة الصراع في الجانب العاطفي النفسي تحديده أيضاً في طبقة تكون واحدة لا تتغير، وهي الطبقة الدنيا في المجتمع الأوروبي، فنحن لا نجد ذكراً لطبقة الصفوة من العلماء والمفكرين والأدباء والفنانين أما الطبقات العريقة ذات الأصول الأرستقراطية فلا نجد لها وجوداً في الرواية العربية!

الرجل والمرأة:

اتخذ الروائيون العرب الذين رصدوا قضية الصراع الحضاري من المرأة مركزاً يستقطب حوله الأحداث، ومجالاً للمواجهة بين حضارة الأنا وحضارة الآخر، وقياساً يقيسون به درجة التفاعل بين الحضارتين، ويسقطون عليه الخصائص النوعية لكل حضارة، فمن خلال علاقة الرجل العربي بالمرأة الأوروبية تدور المجابهة، بحيث يبدو للنظرة العجلى أنها علاقة فردية ذات طابع شخصي بين رجل وامرأة ولكنها في الحقيقة تتجاوز هذا المفهوم الحسي المحدود، وترتفع به من المستوى الشخصي إلى المستوى الإنساني، ويلعب الرمز دوراً كبيراً في تسجيل تحقيق هذه الغاية إذ يعمق من محتوى الدلالة في

اعتبار المرأة في روايات الصراع الحضاري أمراً مثيراً للدهشة والعجب؟!

والجواب عن هذا التساؤل هو أن العجب والدهشة ليس بسبب وجود المرأة فهو جوهرى وحيوى مهما كانت طبيعته، ولكن المثير للعجب والدهشة هو أن المرأة الأوروبية تستقطب الأحداث كلها فهي التي تحدد مسارها وهي التي تتحكم في شخصية العربي، حتى أن هناك روايات كاملة لا نجد فيها رجلاً أوروبياً واحداً!

لنقرأ قنديل أم هاشم لا نجد فيها شخصية واحدة تمثل الرجل الانجليزي لنتأمل «الحي اللاتيني» لا توجد فيها شخصية واحدة لرجل فرنسي وحتى لو وجدت شخصية يكون دورها ثانوياً وهامشياً!

ولو اهتمت هذه الروايات بالرجل كما اهتمت بالمرأة فسأعطته دوراً رئيسياً لأدى ذلك إلى ثراء التجربة من حيث تفاعل الأفكار، وتنوع الموضوعات واتساع مجال الصراع الدرامى، وبالتالي تعميق إشكالية الصراع الحضاري مع الغرب وتنويع اتجاهاتها، بحيث لا تكون قاصرة على المجال العاطفي، بل تتعداه إلى المجالات الأخرى من علم وأدب وفن وسياسة!

ولكن التركيز على أن المرأة حددت المجال، وقصره على الصراع العاطفي وما يتبعه من توترات نفسية تترك تأثيراتها السلبية على وجدان البطل وسلوكه وموقفه من حضارة الآخر!

النص فتضحى الصلات الشخصية أو ما نطلقها شخصية رمزا للصراع بين حضارتين مختلفتين فكراً وعاطفة وشعوراً.

وتتفق الروايات العربية في أن تجعل الذكورة دائماً للعربي والأنوثة دائماً للأوروبية، بحيث يغدو الصراع بين الذكورة العربية والأنوثة الأوروبية في إطار الرمز الكبير وهو صراع الحضارات!

ومن اللافت للنظر أن الارتباط بالمرأة اتسع مجاله فشمّل نساء من أوروبا الغربية أنجلترا «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح وفي «الطفولة» لعبد المجيد بن جلون وفرنسا «أديب» لطه حسين، «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«المرفوضون» للكاتب الجزائري سعدى إبراهيم «وما لا تذروه الرياح» للكاتب الجزائري عرعار محمد العالي، وأسبانيا المرأة والوردة للكاتب المغربي محمد زفزاف والسويد الساخن والبارد لفتحي غانم ونيويورك (80) لسهيل إدريس والنمسا في قصة «سيدة من فينا» ليويسف إدريس!

وكان لهذا أثره في تعميق التجربة واتسع مجالها وإثرائها بتمانج عدة مما يعطي تنوعاً لعلاقة الرجل الشرقي بالمرأة الغربية.

قد يقال إن وجود الرجل والمرأة في العمل الروائي أمر طبيعى فلا توجد رواية تخلو من العنصر العاطفي حتى الرواية التاريخية، فلم إذن

والمرفوضون أو «المجهول والموت موسم الهجرة إلى الشمال أو الفراق والنفي الساخن والبارد» والسيدة فيينا والحي اللاتيني ومالا تذرؤه الرياح» والمرأة والوردة.

ونلاحظ أن المفارقة في النهايات كلها تتم دون زواج وبالتالي دون إنجاب، وهو رمز التفاعل والخصوبة والاستمرارية، وحتى الإنجاب الوحيد الذي تم كان دون زواج شرعي معترف به، ومات قبل أن يرى الحياة كما في «الحي اللاتيني» وفي هذا دلالة على الصلة الحضارية لا يمكن أن تستمر وإذا استمرت لن تتفاعل وتنتج فهي صلة محكوم عليها بالانفصال والعقم ومعنى هذا أن الروائيين العرب يؤمنون بالمقولة القاطلة إن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبداً.

ولكن هناك ملاحظة جديرة بالتأمل، وهي أن بعض الذين كتبوا هذه النهايات المساوية قد طبقوا في حياتهم العملية الارتباط بالحضارة الأوروبية ثقافة وزواجا وإنجابا، فطه حسين الذي جعل الرواية تصعقه المواجهة فتنتهى حياته بالغربة والجنون والموت هو نفسه طه حسين صاحب كتاب مستقبل الثقافة في مصر، والذي يدعو فيه إلى ارتباط مصر بالثقافة الأوروبية، وهو نفسه طه حسين الذي تزوج من زميلته وأنجب منها واعترف بفضلها عليه في سيرته الذاتية «الأيام» فوصفها بالملك الذي غير حياته على نحو أفضل حين قال موجهها خطابها إلى ابنته «لقد حنا يا بنيتي هذا الملك على

ومهما بالغنا من قيمة الرمز في تجاوز العلاقة الشخصية إلى المستوى الإنساني يبقى أن الصراع يمثل وجها واحداً من وجوه الصراع الحضاري!

وكانت العلاقات العاطفية تتم في جو من الوهم والخداع، حيث يستغل الفتى الشرقي رموز الشرق من البخور والعطور والتماثيل والمعالم الأثرية الطبيعية لتخدير ضحيته واستغلال حبه للمجهول وتوقها للمغامرة وحنينها لرؤية الشرق البعيد.

نجد ذلك في «موسم الهجرة إلى الشمال» و«الحي اللاتيني» و«الربيع والخريف». كما أن الروايات تتفق في أن النماذج النسائية غالباً ما تكون من الطبقات الدنيا في المجتمعات الأوروبية خادمة بفندق «أديب» عاملة تذاكر «عصفور من الشرق»، طالبة جامعية فقيرة «الحي اللاتيني» زوج موسيقى «الساخن والبارد» ربة بيت فقيرة «مالا تذرؤه الرياح» والمرفوضون.

وهذا التصنيف الطبقي له دلالة مهمة على أن النماذج النسائية التي واجهها أبناء الشرق نماذج هشة فهي إما ضائعة أو مؤهلة للضياع ومن ثم لا يمكن اعتبارها نماذج أصيلة تمثل المجتمعات الأوروبية العريقة.

النهاية المساوية:

تتفق روايات الصراع الحضاري في نهايتها المساوية فهي تنتهي إما بالضياع والغربة والموت «أديب»

أيك، فبدله من البؤس نعيما ومن اليأس أملا ومن الفقر غنى ومن الشقاء سعادة وصفوا.

أليس في هذا ما يدل على التناقض بين الفكر النظري والواقع العملي؟ والطبيب صالح كاتب «موسم الهجرة إلى الشمال» التي تعبر عن أعنف مواجهة بين الحضارة العربية الإفريقية والحضارة الأوروبية الغربية هو نفسه الطبيب صالح المتزوج - على ما أعلم - من سيدة إنجليزية زواجا سعيدا متوجا بالأبناء.

ونقل مثل هذا على شيخ كتاب القصة صاحب القنديل يحيى حقي فقد تزوج من سيدة فرنسية في أول حياته.

المفارقة التصويرية

بجانب اتفاق الروايات في الرؤية الموضوعية نجد اتفاقا في قضايا تتصل بالتركيب الفني فأسلوب المفارقة التصويرية الذي يعتمد على إبراز المفارقات بين الأشياء يكاد أن يكون سمة أسلوبية نجدها تتردد في معظم هذه الروايات وتتكون المفارقة من مشاهد حسية بصرية أو رؤى فكرية أو سلوك يوحى بأشياء يمكن أن تتناقض في دلالتها ويرمز به الكاتب لتحقيق غاية معينة هي إبراز وجوه المفارقة بين حضارتنا الشرقية وحضارتهم الغربية في النظرة إلى طبيعة هذه الدلالات!

ويتميز هذا الأسلوب بقدرته على إثارة الانتباه والتركيز على الدلالة المقصورة.

وقد ترتب على استخدام هذا الأسلوب الازدواجية التي تتمثل في وجود طرفين متقابلين لكل منهما فكره واتجاهه!

وبالإضافة إلى استخدام المفارقة التصويرية نجد اعتماد الكاتب على ظاهرة التداخي والتذكر والارتداد «الفلش باك» حيث ينتقل وعي شخصيات الرواية عبر المكان والزمان لتجلية وجوه المقارنة وإثراء الحاضر، والربط بينه وبين الماضي في بؤرة شعورية واحدة فعن طريق التذكر تعود الشخصية مرتجلة إلى وطنها لتعيش ذكرياتها مع المكان والزمان والناس ثم تتردد إلى حاجزها لتعيش في واقعها، فهي تستعين على الحاضر بالماضي بحيث يفصح عن العالم النفسي للشخصيات ويظهر مدى قلقها وتوترها وتمزقها بين ماضيها وحاضرها بين الوطن الأم ووطن الاغتراب بين قيمها التي ترتبت عليها وقيمها الجديدة التي فرضها الواقع. ومن ثم تتناسب هذه الأدوات الفنية مع طبيعة هذا النوع من الصراع الدرامي الذي يغلب عليه الطابع النفسي حيث تواجه الشخصية واقعا جديدا لا تستطيع أن تتكيف معه، كما أنه من الصعب عليها أن تفارقه فتعاني من آلام الحيرة بين الانتماء والاستلاب.

رواية «الكائن الظل»

لإسماعيل فهد إسماعيل

فتنة الحرية

اللس من طريد إلى شريك في الحكم

أنور محمد

ما أثارني في هذه الرواية.. موضوعها. استحضار التاريخ. وكتابته بطريقة فيها الكثير من التشفي والانتقام من واقعنا الذي نحياه، إسماعيل فهد إسماعيل يكتب «الكائن الظل» لأنه يرى أن اللصوصية «أحياناً هي دفاع عن الحرية والذي يحترفها لا يستسيغ سواها» (ص 39)، وكأنه برأيي يبرر للشمر الصعاليك في الجاهلية مسعاهم كأول لصوص اجتروا على أخلاق وعلى قيم مجتمعهم الجاهلي الذي كان فيه سيد القوم يتام شعباً بينما (رعاياه) يتضورون جوعاً، كذلك راحوا يسرقون السيد فيكون مما يسرقون، ويطعمون الباقي للفقراء. هكذا كان سلوكهم، كانت صعلكتهم. غير أن روائي رأى مادة خصبة غير الصعلكة، وعصرها غير العصر

الجاهلي يستمد منها أحداث روايته، لقد رأى في اللصوصية مادته وفي العصر العباسي سوقه وذلك من خلال كتابين صدرتا في نهاية القرن الماضي: 1. حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي للدكتور محمد رجب النجار، 2. أشعار اللصوص وأخبارهم للأستاذ عبدالمعين الملوحي، بالإضافة إلى مراجع نتلمسها في سياق الرواية العام. إشارة لا بد منها وهي أن إسماعيل فهد إسماعيل في عمله هذا يتقاطع مع جمال الغيطاني، إذ إن كليهما يرى في التاريخ. أحداثه نجما لا يجف ولا ينضب. لكنهما يفترقان فكل واحد منهما يتخذ له مجرى تسير فيه مراكبه، ففي حين يبقى الغيطاني في التاريخ، حيث يتحول التاريخ عنده إلى فرس، وهو إلى

وتعاطفت معه محتفية به، ورأت فيه سيف النعمة الذي سلمه الله على الكافرين».. حتى قبض عليه غدرا، وقتل توسيطاء (ص 77-78). ربما هذا هو مختصر سيرته، لكن إسماعيل فهد إسماعيل عندما يستعيد سيرة هذا اللص، فإنما يستعيد سيرة الدولة العربية (نظام الخلافة) في فترة ضعفها (العصر العباسي الثاني) إذ إنه يرى أن هذه الدولة خلقت ووسّعت الهوية ما بينها وبين مواطنيها، فولدت عنده النزعة العدوانية من كثرة الظلم الذي مارسه عليه بيد موالبيها، فتحول الأمل عنده إلى حقد عليها. على الدولة - وهذا دعا المواطن لأن ينظر إلى العدالة، عدالة الدولة على أنها حرمان واحتكار لا يخلو من جور وظلم، الأمر الذي دفع لص بغداد حمدي بن حمدي وأتباعه لأن يردوا على الدولة عنفها بعنف (ظريف) فيه سخرية، ونقد، وفكاهة. فاحتكار السلطة بيد الخليفة وأسرته وبيع مزاياها، أو وضعها في الاستثمار للموالي والشعوبيين كونهم صعودوا إلى قمة هرم الدولة وصار الخليفة عندهم (رجل كرسى) هو ما خلّاهم يلعبون لعبتهم التي قد تبدو سياسية، لكنها ليست مجرّة لحساب أحد، على عكس الموالبي الذين سعوا لتقويض أركان الخلافة والاستئثار بالسلطة. فالشطار والعيارون وعلى رأسهم حمدي بن حمدي بطل رواية (الكائن الظل) ليس عندهم أي طموح سياسي لأن قصدهم كان أشبه بقصد الثمراء للصعاليك - الفتك والانتقام - من سيد

فارس، ويفتح لنا أبواب عواصم ومدن ترزح تحت ظلم وغدر وجور ساستها وتجارها، نرى أن إسماعيل فهد إسماعيل يشارك كبطل رئيسي في التنقل عبر الفواصل التاريخية المهمة للتاريخ الذي يكتب عنه متخذا منها ذريعة لينسج عليها خيوط عمله الروائي. وبطل روايته (الكائن الظل) الصادرة أخيراً في القاهرة عن سلسلة روايات الهلال هو (لص بغداد) الشهير - حمدي بن حمدي :- «... إذ كان هذا اللص البغدادي موضع إعجاب العامة، وقد بدأ حياته حماراً في أسواق بغداد، ثم صار ينهب أموال الناس وأسواقهم وتجارتهم ويقطع الطريق ويعترض السفن التجارية النازلة إلى مدينة واسط أو الصاعدة منها...» (ص 77)، وهذا الوصف يقرأه بطل الرواية حين اجتماعه بـحمدي بن حمدي فمهما إياه بأن هذا من وضع محمد رجب النجار عنه في كتابه (حكايات الشطار العيارين في التراث العربي) والذي يرد عليه ابن حمدي بأن فيه مبالغة ولكن معقولة، لكنه يطلب إليه أن يستمر بعد أن فتح باب النجار ليقرأ: «عرف عنه أنه يأخذ من المشتغلين بالتجارة إتاوات معينة يهددها لهم بنفسه...» وحصل له بذلك مورد كبير، كان يفرقه على أصحابه وأتباعه الكثيرين».... واشتهر حرامي بغداد بظرفه وفتوته...» واشتهر على أنه تخلّق بأخلاق الفروسية لا يفتش امرأة ولا يسلبها.. عرف كذلك بحذبه على الفقراء.. نبه ذكره بين العامة...» فتعصبت له،

القوم (الغني)، أو من سيد الدولة الذي لا تهمه مصالح مواطنيه.

إن إسماعيل فهد إسماعيل عندما يثير في روايته هذه موضوع (الحرية) طبعاً ليس بمعناها السياسي لأنه اختار أحداثاً كان طابعها العنف الاجتماعي - بجانبه المادي والعنوي، إنما لينسج على هذه الأحداث روايته بعملية فيها من الفن ما يتركنا نسال: كيف استطاع تحويل (الخبر) لأنه ينقل عن تاريخ إخباري - إلى حدث درامي بقليل من المفردات اللغوية، لكن بكثير من الإيضاعات ودون أن يقع في التقريرية؟

١ - تقديس الحرية

إسماعيل فهد إسماعيل ينتقي عدداً من الأحداث التاريخية هي مجموعة أخبار عن فرار إبراهيم بن المهدي أخي هارون الرشيد من بطش الخليفة المأمون الذي خصص جائزة لمن يدل عليه وهو عمه، وذلك بعد أن اعتلى كرسي الخلافة وقتل أخاه الأمين. إبراهيم بن المهدي يدخل بيت أحد الصيغ من أعوان ابن حمدي وتتعرّف إليه زوجة اللص التي تخاطب زوجها: «هبطل علينا ثروة من السماء، لن نحتاج امتهانك السرقة بعد الآن، أنت تشاغل ريثما أذهب لتبليغ أحد قادة الجند... فنقبض الجائزة التي أعلنها ابن أخيه المأمون ثمناً لرأسه» (ص 28) - إن الفرحة بالجائزة التي ستصيدها المرأة ثمناً لرأس ابن المهدي نزلت صاعقة ورعباً

و(استنكاراً) على صدر زوجها اللص وعلى صدر ابن المهدي الذي كان يسمع كلامها، لكن سرعان ما يتبدد الفزع وبصوت مرتعش غاضب يقول اللص لزوجته: أنت طالق، ما هكذا علمتنا أخلاق مهنتنا، ويقول لابن المهدي مطمئناً إياه: لن يصيبك مكروه ما دمت حياً، ويرد ابن المهدي: بوركت» (ص 32). أليس إسماعيل فهد إسماعيل هنا يثني ويحتفي بهذه النبالة عند اللص.. بهذه المروءة التي تقدر الحرية، حرية الآخرين، رغم أن جائزة كبيرة من المقابل تنتظره لو أراد إخبار المأمون.. في الموضوع التالية، نرى أن معنى بن زائدة وكرمه الذي اشتهر به، والذي أثار غضب الخليفة الرشيد كأنه غار من كرم معن فرصد جائزة مقدارها عشرة آلاف دينار ذهباً لمن يأتيه برأس معن وهو أمير عنده، والتي كانت حافزاً بل مثلاً عند لصنا (المجير) إذ يقول لإبراهيم بن المهدي: حال سيف أخيك الرشيد مع معن بن زائدة ليست بأفضل من حالي معك.. فعندما وقع معن بيد (سرور) سيف الرشيد الذي أصبح بدوره هو الآخر طريد الجوع والخوف من الرشيد يقول لمعن: أنت جائزتي الكبرى وخطوتي المأمولة، ولو أخذت رأسك للرشيد لأغدق عليّ ورداً اعتباري إليّ. (ص 36) وبعد حوار يرى سرور ضرورة إبعاد سيفه عن رقبة معن: أنا أكرم منك.. وهبتك حياتك (ص 38) فتصل أخبار الحادثة إلى الرشيد فيعفو عن سرور وعن معن ويرد إليهما اعتبارهما عنده ويسبغ عليهما من عطايه.

البطل في الواقع، فالتاريخ إذا همّش البطولة، فإن الأدب يرد لها اعتبارها ويخلدها، فابن حمدي وبطل الرواية الطالب الجامعي وعلى مدى الزمن الروائي الذي لا يتعدى دقائق، يصيدان معاً عين وسيف وعقل الضمير العربي، فهذا هو ابن حمدي يدفع الطالب ليقرا فقرة، فقرات من دستور اللصوص الذي يعتمد عليه الطالب مرجعاً في بحثه، دراسته: (جسروا صبيانكم على المخارجات وعلموهم الثقافة، واحضروهم ضرب الأمراء أصحاب تصوّر الجرائم لثلا يجزعوا إذا ابتلوا بذلك وخذوهم برواية الأشعار من الفرسان، وحدثوهم بمناقب الفتيان، وإياكم والنبذ فإنه يورث الكفلة ويحدث القتل. اضمنوا لي ثلاثا اضمن لكم السلامة، لا تسرقوا الجيران، واتقوا الحرم، ولا تكونوا أكثر من شريك مناصف، وإن كنتم أولى بما في أيديهم لكذبهم وغشهم وتركهم إخراج الزكاة وجحودهم الودائع. ارفعوا حرمة التحية، ولا تبدأوا الأذى بمن ياداكم السلام حتى وإن كان صاحب جاه أو غنى) ص 44. إنها القيم -إنها القيم التي تمت سرقتها، من يردّها، من يرد النبالة والشهامة والبرودة والإيثار والشجاعة؟؟ ابن حمدي هنا لا يبدو داعية ولا مصلحاً، وهو هنا ليس قس بن ساعدة أو الأحنف بن قيس، هو ليس فيلسوفاً ولا مفكراً، حتى ولا شاعراً ولا باحثاً اجتماعياً. إنه ببساطة، ذاك الإنسان العربي الذي فطرته الحياة على الجرأة، وإجارة من

بعد هاتين الحادثتين اللتين تقدسان مفهوم (الحرية) عند اثنين من عامة الناس وليس من خاصتها نرى أن إسماعيل فهد إسماعيل في توظيفه لهاتين الشخصيتين الاعتباريتين بدورين فيهما من البطولة الخارقة إنما ليدلل على أن الحرية وحبها وعشقها عند رجلين من عامة الناس كانت فطرية، بل كأنها إحدى الغرائز، فمثلاً يدافع الواحد عن جوعه، يدافع عن حريته وعن حرية الآخرين، ومثلاً يحتفل باللقمة ويفرح بها بعد جوع، يحتفل ويفرح بالحرية، فكلهما وبالفطرة، أثر حرية الآخر على حريته، وهذه مسألة تأتي في مآثر سلوك الإنسان العربي البدوي كأنها ولدت معه، والأمثلة كثيرة في تاريخنا العربي من الجاهلية وحتى اليوم.

2- احترام الدستور

إن هذه الأخبار التي يحولها إسماعيل فهد إسماعيل إلى أحداث في روايته وعلى لسان لص بغداد الشهير ابن حمدي والذي اقتحم على بطل روايتنا من أولها خلوته في بيته الذي يشبه الزنزانة بمبنى قريب من الجامعة التي يدرس فيها كطالب يحضر رسالة جامعية بعنوان (بواعث العجب في حياة أشهر اللصوص العرب) إنما يفعل ذلك بدوافع فعلاً تدعو روائيها للعجب، فهو يحول التاريخ إلى أدب يفتن بالتاريخ، لأنه أشعرنا بأن ابن حمدي اللص في الماضي يمكن أن يكون

صدرت عنه موسيقا أفزعته، إنها موسيقا نشاز (موسيقا العولة) وليس لأنه لا يحب الموسيقى، فهو بتقدير ي يعرف زرياب، وإسحق الموصلي، والجرادتين مغنيتي عبدالله بن جدعان في الجاهلية، ولا شك أنه سمع بسيد درويش وعبد الوهاب وأم كلثوم والرحابنة وفيروز ونوري اسكندر ورضوان رجب ثم يتابع ابن حمدي حديثه مع ظله / لأن الواقع صار في الرواية ظل التاريخ / : في أي بلاد تنتشر هذه الموسيقى؟ يجيبه بأنها منتشرة في بلاد الغرب وفي أمريكا خاصة، فيسأل مندهشا ظله: أعرف بلاد الغرب لكن من أين جئت بالبلد الأخرى أمريكا؟ (ص 47) ويجيبه، بل كاد أن يجيبه بأن أمريكا هي التي تحكم العالم الآن. لكن ابن حمدي وقد تفاجأ، يحرك مؤشر المذياع الذي يتوقف عند محطة فتتناسب منها موسيقا يتخللها صوت: يا سارق من عيني النوم... إن نمت دقيقة صبحيني، فيطرب ابن حمدي لهذا الصوت الذي أعجبه، وينتشي من عذوبته ومن جمال الكلمات ويعتبر أن سرقة النوم من العيون هي الأخطر من بين صنوف السرقات وأعلاها قدرا (!) (ص 49).

3. الفزع

في أول الرواية وذات ليلة شتائية وبطل الرواية مع زميل له يتناقشان حول صحة تسمية زمن الحكم العباسي بالعصر الذهبي تصدر أصوات من أرفف الكتب فيفسران

يستجيره. جاع وعندما بحث عن لقمته منعوها عنه / قاومهم، قاوم شيرزاد قائد جند الخليفة بما يحمل في داخله من نبالة ومروءة فطر عليها، ولما لم يقدر عليه شيرزاد تصالح معه، وشاركه. باعه (ضريبة الدخّل) فصار يأخذها ابن حمدي عنوة، قسرا من التجار، وصار يؤسس دولة هامشية بقليل من العنف، استمد قاعدتها من ضمير عامة الناس كونه صار (يفش) خلقهم بسلوكه الانتقامي من رموز الفساد، من كبار التجار ومحتكري قوت الناس، وهو هنا لا يمثل المعارضة السياسية أو الاجتماعية كما قد يتبادر لذهن أحد ما، فيجب ألا ننسى أنه وأتباعه من الشطار والعيارين مطلوبون من الدولة لكي تقتص منهم عدالتها. عدالة الدولة (!) على جرائمهم التي ارتكبوها بحق نخبها الاقتصادية، هذه النخبة الشعبوية التي تغلغت في جسد الدولة العربية كتفلغل الشركات متعددة الجنسية في جسد الاقتصاد العربي اليوم، بل إن رؤية ابن حمدي في الرواية تذهب بعيدا. فعلى الطاولة التي يقف منه؛ (مذياع) لبطل الرواية الطالب الجامعي. يستغرب ابن حمدي أمره فيمد يده إليه، يتمسك أحد مفاتيحه، فيصدر صوت موسيقا صاخبة (البوب) يرتج لها سكون الغرفة وجسد ابن حمدي الذي يصاب بفزع: بسم الله الرحمن الرحيم (ص 45) ويسأل بطل الرواية. ما هذا؟ ويجيبه بأنه مذياع يضع العالم بين يديك. ابن حمدي يستجهن هذا المذياع، لقد

المسألة هي -مسألة إنجاز الحرية، وإنجاز الديمقراطية والتي أعتقد أنها هي التي خلّت إسماعيل فهد إسماعيل يكتب رواية من أجلها -رواية وبهذا الشكل وبطلها (لص) ١٩!، لص سرق كل شيء إلا الحرية من صدورنا والنوم من عيوننا.

4. رقابة

لا أظن أن اللص ولو كان شريفا بإمكانه أن ينوب عن الشعب في إنجاز مشروعه الديمقراطي، والاقتصاص من مصاصي دمه، فإسماعيل فهد إسماعيل إنما يفعل ذلك نكاية بخليفة ليس أكثر من واجهة سياسية لا حول ولا قوة له، وبشعب يتفرج على المصيبة التي وقعت به. قد يستغرب البعض هذا التفسير أو التحميل القسري لطموحات الرواية خاصة أنها تنص على موضوع الحرية. إن روائينا منذ روايته الأولى (كانت السماء زرقاء) 1970، مروراً بالهبل، والضفاف الأخرى، وملف الحادثة 67، إلى (الشيح) 1976، وما كتب بعدها وحتى روايته الأخيرة يلاحظ مدى انشغاله بالهم القومي والإنساني، في رواية الشياح يسخر طويلاً من الحرب الأهلية في لبنان بمرارة تقطر دماً، من مشهد الأبنية التي تهدمت، إلى الجثث المنتفخة في الشوارع أو تحت الأنقاض، إلى القناصة الذين يصطادون الأبرياء مثلما يصطاد الصياد ضحاياه من العصافير، إلى تشكيل الوزارة. وزارة الإنقاذ الوطني. والتي

معا بأن الشياطين يرصدونهما، ثم فيما بعد صارت الوسواس، أصوات الضجيج كما يتهاى لبطل الرواية تملأ غرفته. صار الفزع يستبد به، لكن هل يستمر في متابعة بحثه، رسالته الجامعة حول أشهر اللصوص، ما هذا العنوان؟ هل يسفّه أساتذته جهده أثناء تقييم ومناقشة بحثه؟ بعد هذه الأسطة يصبر على متابعتها إذ يرى أن يمارس قناعاته من لحظتها أو بعد. تهب ريح محايدة لا باردة ولا ساخنة.. تدور حلزونياً داخل غرفتي.. ذهولي يغالبه جزعي عندما تجسد أمامي.. بقيت مشلولاً.. هل أكذب ما رأيته عيناى وما سمعته أذناى (تراني أخفستك ١٩) وسط فروضاي الانفعالية كنت بأمس الحاجة لشخص كي يبدد جزعي.. ساقي لا تقويان على تحملي.. تفاجأ جسدي اختفى ثانية لدى سماعي رنين التليفون زميلي من الطرف الآخر: أنت نائم - لا. التفت رأيته متجسدا مكانه، شاهدت يحرك رأسه ينهاني أن أقص لزميلي أكثر من أنت؟ كيف جئت؟ أنا موجود هنا وهنا.. وهنا. يشير إلى الكتب. التقطت عيناى عناوين لكتبي، لسكويه والمسهودي وآدم ميتز والطبري وابن الأثير والشعالبي والصولي.. ومئات الكتب الأخرى: أنا حمدون بن حمدي (حرامي بغداد) (الصفحات 6-7-8-10-11-12-15-16-19-20). بهذا الشكل يفتتح إسماعيل فهد إسماعيل روايته، بهذه الخفة وليس (الفهلوية) يفتتح ابن حمدي زمن الرواية وأحداثها ليحدثنا عن الحرية، عن هل

سيوافينا بعد قليل بتفاصيل كاملة حول توزيع الحقائق الوزارية (ص 158). إن الروائي لا يفتأ في أكثر رواياته يتحدث مهموماً عن تغييب الديمقراطية، إن الدارس لتلك الفترة التاريخية التي يتكئ عليها إسماعيل فهد إسماعيل سيكتشف أن اللصوص وعلى رأسهم ابن حمدي كانوا يعطون في سلوكهم و(كخصوص) مصداقية تبرز للعامة قبولهم، وحتى حبهم، بل كأنهم تحولوا إلى معارضة أشبه بالمعارضة السياسية، بل أصبحت أفعالهم حديث الناس في سهراتهم، وفي أماكن عملهم، حتى إن الخليفة وأركان دولته خشوا على سلطانهم من سطوة هؤلاء الأشقياء العيارين الذين تحولوا فعلاً إلى معارضة صارت تهز استقرار الدولة وتخفيها. ثم إن الروائي الذي عمد منذ البداية - بداية روايته على اعتبار اللصوص هم ملح الحرية كما هم ملح الحياة في تلك الفترة - توكيدا لهجائه ونقده وسخريته، راح مع ابن حمدي إلى شاعر من أشهر الشعراء اللصوص في تاريخنا (مالك بن الربيع) والذي يعتبر من أجمل العرب وأبينهم بياناً، هذا الشاعر الذي احترف لصووية الغزو لا لسد حاجة، وإنما إرضاء لنزعة، والذي عرف أنه ما من دابة شفقٍ ضرعها فجأة بسبب فقدانها وليدها ساعة المضاض إلا وامتلاً ضرعها، درّ حليباً إذا ما جاؤوا بمالك إليها، وقف عندها، مسدّ بكنه ظهرها (ص 86). وكأنني بإسماعيل فهد إسماعيل يتدخل بين حين وآخر في روايته ليؤكد لنا أنه يشتغل على الفن

الروائي: سحر الرواية لا يتأكد باحتمالات تصديقها (ص 86) ثم يعرّض روائينا غمزاً بموقف العباسيين من ديوان مالك بن الربيع ومنع تداول أشعاره بسبب من أنه كان محسوباً على الأمويين، حتى جاء أبو نواس ونبيه الخليفة الرشيد بضرورة تداول ديوان مالك لأنه سيؤول لصالح العباسيين بسبب أن مالكا هجا قياداتهم هجاء (رقيقاً). إن غمز روائينا بالرقابة، وخطرها على الحياة الفكرية، بل خطرها على الديمقراطية لا تبيح توصية في الرواية، بل هي في الواقع من صلب الرواية، وواحدة من همومها. فأحداث التاريخ هي التي تصوغ شكلها الفني، وهذا التدخل الذي يقوم به فإنما ليشرعنا بأنه من صلب المتن الروائي عنده، وليس من خارجه، فأين حمدون القادم من قبور التاريخ، ومن مقصليته، والذي دمه لم يجف بعد من على سكينها لا يزال في غرفة (راويها) بطل روايتنا يعقد معه اجتماعه، اجتماع الماضي مع المضارع، كأنهما وجهان لعملة واحدة. فيصل الرواية: (ما استغرقتنا من زمننا ابن حمدي وأنا... المسافة المحصلة!!.. منذ لحظة ظهوره عند داخل غرقتي... الجزع أو الانشداه. التسليم بالأمر اللاواقع. تعريفه بنفسه. تلوعه بمساعدتي في أمر بحثي لقاء وعد بمساعدته (تزوجني فتنة) وأنا أتألف مع ابن حمدي، أبداً أحبه، استثيره فيغممني، أناكفه لينهرني. لم تطرأ على بالي خاطرة أن أطلع إلى ساعة معصمي. لم أعان عطشا أو جوعاً لم....)

به كما سينزل ابن حمدي الذي يكون أكثر وعياً. التاريخ أكثر وعياً من بطل الرواية، من بطل الواقع، إذ يقول له ابن حمدي: الموت لي وليس لك، لكن بعد أن تلبس ابن حمدي بطلنا وعرف إلى أي درجة سكن ضميره ووجدانه يطلب منه بعد أن تستوي نفسه ويستوي عقله من شدة تأثره به، أن يذهب إلى (فتنة) ليزوجه بها رغم موته...!! إن ابن حمدي لم تنته حياته ولم تنته مهمته، فحياته مرهونة بحياة فتنة مادامت فتنة تعيش، مادامت الحرية بمعناها الإنساني مقصداً - لا تزال - لكل المستضعفين والشرقاء.

إن محبة ابن حمدي أشهر لصوص العصر العباسي وشطاره لفتنة وطلبه من بطل الرواية (ظله) أن يزوجه بها - طبعاً فتنة في الرواية على قدر عالٍ من الجمال، إنها فتنة بحق - وأسمها لا يجيء من فراغ، وبالتالي هي رمز - ترميز، فابن حمدي عندما يلتقي بها لقاء الأخير يتذكر أنه على موعد مع قائد الجند شيرزاد، فتحدّر فتنة منه، يخرج من عندها ويعدّها أن يلتقي بها على ذمة الله ورسوله.

6- سخرية

شيرزاد هذا هو حاكم بغداد الفعلي، لقد بدأ حياته السياسية كاتباً عند قائد الجند (توزون) الذي أطاح بالخليفة العباسي المتقي وسمل له عينه، ونصب بدلاً منه الخليفة المستكفي لقاء مبلغ نقدي مقداره

(ص 102).. أظن أن افتتان إسماعيل فهد إسماعيل بسيرة ابن حمدي كما قرأها في المراجع التي أشار إليها في مقدمة الرواية هو ما دفعه لكتابة روايته - وهو ما صرح به - ورأى بطله الذي سقناه قبل قليل هو رأيه. هنا علينا أن نلاحظ بأن ابن حمدي يجيء من التاريخ رمزاً، فيتحوّل على يد روايتنا إلى واقع، ثم يعود إلى رمز بعد أن يحيل التاريخ إلى واقع، وهذه هي المعادلة الفنية التي قدمها الروائي إسماعيل، بل إنها كانت قصده، ولو أنه فعل غير ذلك لدمّر الرواية وتحوّلت إلى تقرير مخبري. (بحركة عنيفة خاطفة دوهمنا - ابن حمدي وأنا - من قبل عساكرهم الأربعة رفعونا أعلى.. ثبتونا من عند اليطن - الساطور العملاق - سلط فوق ظهره.. استسلمت لقدري - لكن ابن حمدي: الموت لي.. وليس لك.. ما أن تراك حراً خارج جسدي تركض إلى بيت (فتنة) تدخله فوراً.. أرها الخاتم.. هدأت نفسها وانقادت إليك.. بلّغها أنك موفدني.. وأني وكلتك لغرض تزويجي منها) (ص 110 - 111 - 112).

5- على ذمة الله

إن قسّم السلطة ولساطورها الفاشم يخرج من التاريخ ليعتمد على الواقع، فهذا الساطور الذي يقص ابن حمدي إلى نصفين، يخلي بطل الرواية، إنسان الواقع - متأثراً حتى يتخيّل أنه وابن حمدي شريكاً في الجرم، في الدفاع عن حريتهما، وها هو الساطور سينزل

شرطته ألا يتأجل تنفيذ الحكم.. أو لو يحدث زلزال حين يهجم ابن حمدي بوضع قدمه على أول درجات منصة الإعدام بالساطور مدخلا (القدر) كعامل مرجح ليغيّر النتائج وكأنه يخلينا نسال: أين ذهب ذاك التنظيم القوي الذي كان يرعب دولة بكاملها. هذا التنظيم بعناصره من الشطار والعيارين المنضبطين أشد الانضباط بأوامر زعيمهم ابن حمدي. أين هم وزعيمهم يذهب مكتوفاً إلى ساحة الإعدام دون أن يفعلوا شيئاً.. هل غدروا به؟ أم أن تنظيمهم كان هشاً بسبب من هامشيتهم ومع أول هبوب ريح تساقطت أوراقه كتساقط أوراق شجر الخريف؟

اكتفي بالأسئلة، وهي أسئلة مشروعة بالنسبة إلي رغم أنني في نقدي هذا قدأ بدو محلاً سياسياً وهو ما لا أقصده، لكنها أسئلة الرواية. الرواية التي كتبها إسماعيل فهد إسماعيل، ليس سقراط هو أول من أدخل التهكم إلى التفكير الفلسفي؟ ألم يستطع بفضل التحكم والسخرية أن يثير الشكوك في معتقدات وسلوك مواطنه في الدولة اليونانية؟

7. زواج

أعود لأسئتي - ما هذا التعلق بفتنة؟ وأي زواج هذا الذي يصّر عليه ابن حمدي، فما هو بعد إعدامه لا يزال يسأل بطل الكائن الظل: هل أدركت فتنة؟ ويجيبه: وزوجتكما شرعا. يعني كأنه أدرك السر، سر اللعبة السياسية. لعبة الحرية، لعبة

ستمائة ألف دينار ذهباً، كما عمل توزون على ابتزاز المستكفي مستخدماً إحدى جواريه مطية يقضي معها لياليه إلى أن توفي توزون في ظروف غامضة فتولى شيرزاد قيادة الجند مبتدئاً عهده بالبطش والتكثيف بعاصمة الناس وبمصادرة أرزاقهم بتبديدات ما أنزل الله بها من سلطان، على أن هذه الأموال التي يصاردها فإنما هي لبيت مال المسلمين، في حين أنها كانت تذهب إلى بيت ماله، بل عندما شعر بخطورة ابن حمدي وبعدم قدرته على القضاء عليه وبأن مصلحته تتفق ومصلحة لص بغداد الظريف هذا، عقد معه اتفاقاً على جمع المال، إذ باعه بغداد بحصة معلومة قدرها خمسة عشر ألف دينار ذهباً يدفعها له ابن حمدي عند نهاية كل شهر (ص 69). أما الحصة الثانية فكانت حسب تصريح ابن حمدي يأخذها له ولأعوانه من الشطار والعيارين، والحصة الثالثة وهي المتبقية فيوزعها على فقراء عامة بغداد!! مما يخلي بطل الرواية يقول لابن حمدي: أنت شبيهه بروبن هود، روبن ماذا؟ ابن حمدي: تذكر أسم اسكورج.. بطل الرواية: من هو اسكورج؟ ابن حمدي: اسكورج قائد شرطة شيرزاد وهو الذي مهدت إليه مهمة اعتقاله ومن ثم تولى تنفيذ الحكم بقتلي توسيطا (ص 70) هنا يقوم ابن حمدي بتوصيف ساعة الإعلام وعملية تنفيذها بشكل مربع، ونلاحظ أيضاً سخرية وتهكم إسماعيل فهد إسماعيل: لو مات الخليفة أو قائد

وثانياً: لأن شيرزاد استطاع بهذه الحيلة أن يوقع ابن حمدي في شركته إذ أدخله قفصه وبذل أن يطارده كند له وعصبي عليه وعلى الدولة التي يمثلها شرعياً، صار في إمكانه وفي أي لحظة أن يغلق باب القفص عليه. على ابن حمدي. ومن ثم يقوده إلى حقه ويكون بذلك قد أرضى الخليفة، وأرضى عامة الناس كقائد ناجح!.. وهذا ما فعله. هذا ما حصل.

8. المستقبل

رغم كل هذه الأسئلة التي أثارتها الرواية كأننا فعلاً نعيش لحظات تاريخية مفرقة في سوداويتها، يباغتنا إسماعيل فهد إسماعيل بأننا يجب أن نستيقظ فما يرويه هو أحداث جرت في زمن مضى. وإمعاناً في السخرية نرى على خط الهاتف في الطرف الآخر: لماذا أقفلت التلفزيون في وجهي إذن؟! بطل الرواية: أنا؟! بدرت مني عفوية. استدركتها: متى؟. أذهلني رده، منذ ثوان. طبعاً زميله لا يعرف ماذا جرى له مع ابن حمدي، مع هذا اللص الذي استعاد قراءة الفظائع والجرائم في تاريخنا. وما هو زميله وقد شك في أن بطلنا قد أصابه مس من جنون: هل أجىء وأخذك لطبيب؟ ويرد بطلنا: سارعت نفيت لا إرادياً. ويرد عليه زميله في الطرف الآخر الذي فهم أن بطلنا يمارس الجنس مع عشيقه له: أتمنى لك ليلة حمراء مجيدة (ص 121 - 122) لكن إسماعيل فهد إسماعيل سرعان ما يتدخل ويوضح على لسان بطله: هل هي (أحداث

المعارضة. لعبة الديمقراطية، ويحذره ابن حمدي: (كن مستعداً) (ص 119 - 120). هذا الإصرار يفصح عن أن ما خسره ابن حمدي في مرحلته التاريخية يجب أن يربحه بطلنا. إنسانياً. إن ابن حمدي لم يكن يعي مرحلته سياسياً، لقد خسر حياته، وخسر الحرية التي دافع عنها بسداجته الفطرية كونه كان عصا غير رسمية على الدولة، ثم تحول إلى عصا لها، عصا لشيرزاد، وسرعان ما انقلبت هذه العصا عليه. انكسرت على رأسه، هل بطل روايتنا وعى ما جله ابن حمدي؟. الإجابة تجيء بنعم وعلى لسانه (وزوجتكما شرعاً) أي أن ابن حمدي استطاع توصيل رسالته التي يكشف عن بعض ما جاء فيها: وأعلموا أنه سيأتي عليكم يوم تنعدم فيه الرحمة من قلوب التجار والحكام، فلا يتوفر للعامة ما.. (ص 125) ليكن على كل عشرة منكم رقيب (ص 125). إن الدرس الذي تعلمه ابن حمدي من شيرزاد لا ينسى، إن مكافأته بالقتل هي ما أثارت ناموسه الأخلاقي، ففي البداية عندما تحالف مع شيرزاد لم يكن يدرك أنه كان يبيع قوته وبشمن بخس لداهية ضرب عصفورين بحجر أولاً: أمن شيرزاد على نفسه، إذ امتص نعمة ابن حمدي وشطاره وعياريه على الدولة فصاروا يشتغلون لحسابه بدل أن كانوا يشتغلون لصالح أنفسهم ولصالح الفقراء، وبالتالي كانت قوته وقوة الفقراء موجهة ضد الدولة التي كان شيرزاد مسؤولاً عن أمنها بصفته حاكماً فعلياً كقائد للجند،

الرواية) من فعل عقلي الباطن أيضا؟ هل كتبتها. غائب الذهن لدى انغماري بمراجعة بحثي؟ لكن سرعان ما حسمت حالي. بصرف النظر إن كان ابن حمدي أم أنا.. لماذا الإصرار على فصل الخيال عن الحقيقة؟ وهو ما خلّاه يطالع (وعيه) ويلقيه أمامنا بعد أن انتقاه، كأنه موته هو اكتشاف للوعي بالحياة، وهذا ما خلّانا نقول إن السياسي في الرواية كما جسده بطلها، ليس شعارات، كما نراه في كثير من الروايات العربية، وليس ثروة سياسية في المقاهي والحانات، خاصة عندما تلعب الخمرة بالرأس فيصير العميل حارسا للحرية والديمقراطية، وعندما تذهب الخمرة وتجيء الفكرة نراه عاد ليمارس نشاطا عميلا لنظامه، جاسوسا على شعبه، إن السياسي في الرواية يخدم الأدبي، يخدم الفن الذي

يسعى لإنتاج صورة للمستقبل. إسماعيل فهد إسماعيل في روايته هذه الكائن الظل / يحاول استشراف المستقبل، فهو عندما اختار الحرية موضوعا للرواية، لم يذهب إلى الشعارات ولا إلى أبطال مصابين بوهم الإيديولوجيا، ببساطة ذهب إلى التاريخ، واختار أطرف لص فيه، حمدون ابن حمدي وسعى أن يرينا فلسفة هذا اللص ومفهومه الفطري للحرية، وأظنه أصاب فيما أخفق آخرون حين انتزعوا صفحات منه، من أحداث التاريخ وادعوا بأنها روايتهم.

الكتاب: الكائن الظل - رواية

المؤلف: إسماعيل فهد إسماعيل

الناشر: روايات الهلال 1999 -

العدد 612 / القاهرة

وجوه في الزحام

لفاطمة يوسف العلي

محاولة مبكرة في كتابة الرواية النسائية

عبد اللطيف الأرنؤوط

الروائي للواقع لا معنى له إذا لم يضيف من خياله على الواقع بالصور الزاهية، وقد أرادت «أن تفضح للممارسات الجائرة للرجل الشرقي على المرأة».

تتناول رواية «وجوه في الزحام» موضوعاً يلتقي في جوهه مع رواية «زينب» للكاتب المصري الدكتور محمد حسين هيكل، فكلاهما تعالجان مشكلة ضياع الشاب الشرقي الذي يذهب إلى أوروبا لمتابعة دراسته، فتتبدل شخصيته إلى حد الانغماس والذوبان في مغريات الحضارة الغربية مع فارق واضح أن هيكل في روايته جعل بطلها يعود إلى الوطن بعد أن تخطى عن خطيبته في مصر، لأنها كانت جاهلة ومجتمعها لا يقل عنها تخلفاً، فدفعت ثمن جهلها نظراً إذ أصبحت عمياء لأنها كانت تتسداوى بزيت قنديل الجامع، وهكذا سوغ تصرف خطيبها إذ هجرها في حين أن الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» في روايتها لم تسوغ سلوك بطل القصة «محمد» ابن عم «إلهام» الذي خطبها قبل أن يغادر بلده «الكويت» لكنه ضاع في «لندن» فاهمل دراسته، وعكف على الشراب، وارتقى في أحضان فتاة غربية مجربة

الكاتبة الكويتية «فاطمة يوسف العلي»، مثال واضح للموهبة الأدبية التي صقلتها الممارسة والجهد، كتبت المقالة والقصة القصيرة والبحث ونظمت الشعر، وممارست الصحافة... مما يثبت تمرسها الأدبي، وموهبتها المبكرة.

نشرت رواية «وجوه في الزحام» (1) في بواكير عمرها، وهي أولى محاولاتها في كتابة الرواية، وعلى ندر ما يؤلفه الأدباء الشباب في النتاج الأدبي، تشهد هذه الرواية بأن الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» لم تملك الأسلوب الروائي الفني فحسب، وإنما تمكنت أيضاً من تقنيات فن القصة الطويلة على الرغم من صعوبة الإقدام عليها، لأنها تحتاج إلى تمرس طويل ودراسة عميقة.

تري الكاتبة أنها قدمت روايتها للقراء، وهي تشعر بالرهبة لأنها تقتحم هذا المجال لأول مرة، وأنها أقدمت على كتابتها لتكشف موهبتها الروائية. فقد اعتمدت على خيالها «وإن كان ذلك لا يمنع - كما تقول - من أن يكون أبطالها نماذج حية كائنة بيننا». وتذهب الكاتبة إلى أن تصوير

من ابن أخيه دون مراعاة لمشاعرهما. وحتى بعد سقوط محمد فقد ظل الأب متمسكا بالتقاليد، يميل إلى الصفع عن تصرف ابن أخيه، ويطلب من أبنته أن تنسى الماضي وتطويه، وتعود إلى خطيبها..

أما الأم فتمثل صورة المرأة الشرقية، كما رسمتها الكاتبة فهي أحرص من الأب على مستقبل أبنتها، واحترام شعورها، وهي أعنف منه مواجهة المأساة، والرغبة في الانتقام من «محمد» والتشفي بما أصابه من دمار لكن دون أن تجرؤ على معارضة زوجها.

تعكس رواية «وجوه في الزحام» تطلعات الفتاة الكويتية التي أصبحت تطمح إلى التعلم والتحصيل بعد أن كان مهماها الزواج المبكر، فهو في نظر الأسرة ستر للفتاة وصون لها من مواجهة المستقبل المجهول، ولذا بدت «إلهام» وشقيقتها «منى» نموذجا للفتاة الخليجية العصرية في الارتقاء ونشدان الأهداف العليا في الحياة وقوة الشخصية، ورفض التقاليد الموروثة، وإن كان ذلك الرفض لا يتعدى لمواجهة الأب ومعارضته حين يرغب في تزويج «إلهام» من ابن عمها، ذلك أن الكاتبة بررت قبول «إلهام» بهذه الخطبة بأنها كانت تحبه حقا، لكن حبها لم يعترض تفكيرها وعقلانياتها فهي سرعان ما تخلصت منه دون أن تدفعها خيانتها إلى تصرف مأساوي.

أما البنية الروائية، فإن الكاتبة «فاسطمة يوسف العلي» لم تتأثر بالتيارات الحديثة في حبكة القصة، إذ بدت حبكة تقليدية تقوم على ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا متسلسلا دون تقديم أو تأخير، فليس لديها من

استنفدت ثروته أما «إلهام» فتبدو من الرواية أنها كانت مثال الفتاة الواعية العاقلة تالفت فعلا لكنها لم تقابل تصرف ابن عمها بشعور مأساوي، بل أدركت بثاقب حسها أن تصرفه كان ثمرة ضعفه أمام مغريات الوسط الاجتماعي، وكانت تتوقع أنه سيدمر حياته، فقد عاد بعد أن بدد ثروته، وعاد بلا شهادة يحملها، ولم ينجح زواجه بصديقته الإنكليزية «ليزا» فقد بدت بعد قدومها إلى «الكويت» كالتائر الذي فقد سربه، وضاعت بالحياة فيها. وحاول «محمد» أن يردها عن طيشها دون نتيجة، فاضطر أن يطلقها.. ويعود إلى ابنة عمه نادما مستعظما فردته بكبرياء وعنف على الرغم من توسلات أبيها الذي حركته صلة القرى «فالدلم لا يصير ماء» كما يقول. لكن «محمد» يشعر أنه انتهى كإنسان، وتؤدي به الصدمة إلى أحد مستشفيات الأمراض النفسية، وقد أضاع عقله.

أجمل ما في أسلوب الكاتبة «فاسطمة يوسف العلي» تلك القدرة على وصف المشاهد بواقعية دقيقة وصادقة تشد القارئ وتجعله يشعر أنه يعيش مع بطل القصة، ويراقب تصرفاته بتفاصيلها المثيرة كما يعجب بشخصية «إلهام» التي تمثل الفتاة العربية الواعية، فقد وطنت نفسها على أن تتابع دراستها الجامعية دون أن تهزها مأساة هجر خطيبها إياها «ثم قامت إلى صورته وانتزعتها من أحد كراسياتها ومزقتها، ومن غير تردد رمت بالخاتم الذهبي الذي كان يلمع كنجم من نافذة غرفتها إلى الشارع المظلم..».

وأحسن الكاتبة في رسم الشخصيات، إذ تبدو صورة الأب مثلا للرجل الشرقي في رغبته لتزويج ابنته

القارئ دون أي محاولة لإشراكه في عملية الإيصال. وبلون من المباشرة كقولها في الحوار على لسان إلهام:

«هذه بالطبع كما قلت سابقا هي أسلم طرق التربية، صداقة الآباء والأمهات لفلذاتهم».

من المستحيل فهم اللغة فنا في مؤلفات أي كاتب وفق صيغة واحدة جامدة ويبدو أن الأمر منوط بإبداع الكاتب ومرتببط به ارتباطا عضويا. ولا بد أن يرتبط شكل القصة بمضمونها، بلغة العصر وأسلوبه، وقد اعتدنا في القصة التقليدية الأسلوب الانطباعي لكن التصويرية على أنواع، والبراعة في أن يتمثل القصص الفنان شاعرية اللغة، دون أن يدفعه ذلك إلى الانغلاق.. وأن يبرز فرديته في التعبير. كتب الأديب «فيتز جرال» إلى ابنته بعدما برزت مواهبها الأدبية يقول:

(لا يصبح أحد كاتباً لأنه أراد ذلك فقط، فإذا شعرت أن لديك ما تقولينه، ولم يقله أحد قبلك، فتعاطشي مع أفكارك بقوة بحيث تظهر لديك طريقتك الخاصة في التعبير التي لم يسبقك أحد إليها، آنذاك يتحد مضمون أفكارك وعواطفك وشكل أدائهما اتحاداً عضوياً، يبدو أن كأنهما غير قابلين للانفصال).

وأخيراً.. إنني على ثقة بأن الروائية الفاقسة الكويتية «فاطمة يوسف العلي» بموهبتها واجتهادها تملك القدرة على تطوير أدائها الروائي مع تعدد الخبرات وتجارب الحياة، وحرصها المستمر على أن تقوم ذاتها للادب والثقافة بأفضل صورة ممكنة.

تقنيات السرد الحديثة شيء كاعتماد أسلوب الوعي الداخلي، وإنما اعتمدت الكاتبة أسلوب السرد بلسان الراوي إلا أنها أغنت هذا السرد بمواقف من الحوار الذي يدور بين إلهام وأختها منى، أو بين الأب والأم، أو بين محمد وليزا محبتيته ثم زوجته، أو بين الأب وابنته، وهي حوارات غنية وواقعية، أحسنت الكاتبة سردها دون إفراط في الواقعية باستخدام اللغة العامية لأن أغلب شخصيات القصة من الطبقة المثقفة وهي تمنع المتحدثين لونا من الخصوصية، فكلام «ليزا» يعكس ثقافتها ووسطها الغربي وتربيتها المتحررة، والأب يعتمد الأمثال الشعبية في كلامه مستسلماً لبيئته الثقافية والاجتماعية ولعلنا نكون أقرب إلى المبالغة إذا طالبنا كاتبة ناشئة سنة 1971 في استخدام أسلوب التقنيات الحديثة التي فرضها تطور الفن القصصي أو الروائي في عصرنا، كتفجير الأسلوب من الداخل أو استخدام الانزياحات اللغوية لا بد أن يدرك الكاتب في بواكير العمل الروائي المبدع المبادئ الأساسية التي يقوم عليها فن الرواية، ومن ثم أن يحسن تطبيقها مع أن الاتجاهات الروائية الحديثة على ما يبدو قد حملت هذه الأشكال من البنية التقليدية للرواية، وفتحت للقصة والرواية سبلا لاتخضع للتعقيد، في لغة تجذرت داخل اللغة.

أما الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» فهي تؤثر التزام تلك القواعد والكتابة بأسلوب سهل وأصح ينفذ إلى مشاعر

الهوامش

(1) وجوه في الزحام «رواية.. للكاتبة فاطمة يوسف العلي صدرت في 134 صفحة من القطع المتوسط... منشورات وزارة الإعلام.. الكويت 1971م

عندما يرتدي المثقف المتمزم عباءة الروائي...

قراءة في رواية الأرجوحة. للكاتب حمد الحمد

بقلم: لحسن بالكور
(المغرب)

مكونات الرواية الأخرى، وبعد انتهاء من قراءة الرواية وقفت على مدى المهارة والحنكة التي قبض بهما حمد الحمد على خيوط روايته و رسم أحداثها بفضل خيط سردي عام ناظم لتفاصيل الرواية. وبمجرد الانتهاء من قراءة الرواية يجد القارئ نفسه وقد ترسخت في ذهنه صور وملامح واضحة لشخصيات الرواية تعكس سماتها وخصائصها النفسية والأخلاقية والاجتماعية، وكذا مصائرهم المتضاربة التي شكلت لحمة البعد الدرامي المتنامي باستمرار مع تتالي وتعاقب فصول الرواية، ويخلص القارئ، أساساً، إلى أن الروائي لم يكتب روايته تلك لمجرد تحقيق إنجاز أدبي ما، أو استجابة لهاجس فني محض، بل إنه كتبها وهو منشغل ومهموم بقضايا أساسية ومصيرية مختلفة تهم

«الأرجوحة» هي الرواية الثالثة في سلسلة الإصدارات الروائية للناقص والروائي الكويتي حمد الحمد، بعد روايتي «زمن البوح» (١٩٩٧) الفائزة بجائزة أبيها للرواية عام ١٩٩٨، و«مساحات الصمت» (١٩٩٩)، رواية شكلت - بدءاً - تحدياً حقيقياً على مستوى الحجم حيث تجاوز عدد صفحاتها الستمئة صفحة من القطع المتوسط.

فهذا المميز السرد العريض يجعل قدرات الكاتب أمام امتحان حقيقي، لأن التحكم فيه وحسن استثماره يتطلب إمكانيات وقدرات كبيرة ومحفوظ بمزلق شتى لعل من أخطرها أن يجد الكاتب نفسه بعد الانتهاء من كتابة روايته أمام منظومة سردية مفككة وغير متجانسة تذهب بالوحدة الفنية التي هي بمثابة النواة التي تخدمها وتصب باتجاهها جميع

باعتباره مفكراً وثقافاً ملتزماً. وفرصة أخرى ليتأمل وضع بلده السياسي والاجتماعي وليضع يده على شجون الوطن ومشاكله التي ترققه، ليس المشاكل الحاضرة المعاشة فحسب وإنما أيضاً. وبشكل أساسي وأكثر أهمية. المشاكل والأخطار المحتملة التي يراها المثقف ببصيرته ويحسن قراءة مؤشراتنا وعلاماتها بما أودع الله في قلبه من فراسة ويقظة.

إن المثقف هو الضمير المتيقظ على الدوام، هو الذي يجهر بمشاكلها ويضع يده بجرأة وصراحة على مواطن جراحها حتى وإن كان ذلك مؤلماً، هو الذي يشير بوضوح وبصوت عالٍ إلى الحقيقة التي قد يعرفها الكثيرون لكنهم يتجاهلونها ويشيخون عنها بوجوههم لأن الحقيقة دائماً صعبة وتتطلب الكثير من الشجاعة، لذلك فهي دائماً السبيل الوحيد الأمثل للوصول إلى بر الأمان.

هذا هو حال الأستاذ حمد الحمد في هذه الرواية التي كرس لذي الصورة التي كنت أحملها لهذا الكاتب باعتباره مثقفاً ملتزماً بقضايا فكرية وسياسية وأخلاقية معينة وهو ما تشهد عليه. على سبيل الذكر - مقالاته الشهرية بمجلة (الكويت) والتي يكتبها في زاويته الخاصة «الرأي الآخر» وتطرح قضايا حيوية راقية تمس الشأن المحلي والعربي والدولي.

وفي هذا المقال سأسعى إلى الوقوف عند بعض القضايا الأساسية

المجتمع الكويتي الحديث وتشمل قضايا سياسية واجتماعية وثقافية وأخلاقية، وهو الأمر الذي لا يمكن للقارئ أن يخطئه لأنه ممتزج بتفاصيل الرواية وأحداثها إلى النهاية، وكثيراً ما يتجاوز فيه الكاتب التلميح والإشارة إلى التصريح المباشر.

رواية «الأرجوحة» إذن تحاول أن ترصد المصائر والأزمات المتضاربة لمجموعة من الشخصيات التي تتخطى في كثير من المشاكل الاجتماعية والنفسية يقودها هاجس واحد هو هاجس البحث: بحث عن الاستقرار النفسي والاجتماعي داخل مؤسسة الزواج (حالة شافي)، بحث عن الهوية الضائعة (حالة مريم)، وبحث عن استقرار نفسي أيضاً وكرامة تأتية وسط تقلبات الوضع الاجتماعي من زواج وطلاق وترمل (حالة إيمان). وتقترب الرواية أيضاً بنوع من الجرأة من بعض المواضيع التي ربما ما تزال تشكل «تابوهات» تنسم معالجتها بكثير من الحساسية، كما تضع أصبعها أيضاً على ما يمكن تسميته بالأزمة الأخلاقية التي ساهم في حدوثها وانتشارها التحول الذي عرفه المجتمع الكويتي الحديث، هذا التحول الذي جلب إلى البلد جالية أجنبية مهمة حملت معها سلوكيات وأخلاقيات مختلفة ومتباينة.

بعد انتهائي من قراءة متأنية للرواية كان أول وأهم ما أحسست به وفكرت فيه هو أن هذه الرواية كانت. في جانب مهم منها. جبهة أخرى من جبهات نضال حمد الحمد

بالحديث عن أحداث تمر على عالمنا العربي... ولكن بعد ذلك أصبح يتحدث بكل صراحة. اعتقد أن مباحث أمن الدولة ستزوره بالفجر.. إلا أن شيئاً من هذا لم يحدث.. وجد التشجيع في أن يتحدث بصراحة.. شعر بسعادة غامرة في أن ينفس عما في صدره.. لم يعتد على ذلك من قبل» ص: 126. ونقرأ في الرواية أيضاً إشارة إلى الأشواط التي قطعتها المرأة الكويتية لتتجسّر مكانة لائقة داخل المجتمع تخول لها المساهمة في بنائه: تمر السنوات.. ومريم تقود سيارتها بمفردها في مدينة الأحمدى، وتخرج المرأة من المنزل لتمارس دورها في المجتمع وترفض تلك النظرة الدونية المريضة لدور المرأة ص: 251.

ما إن شرع الكاتب في تمهيد الأرضية السردية لروايته وأضعا القارئ في أجواء العلاقة الرابطة بين شخصيتين من أبرز شخصيات الرواية (شافي بطل الرواية الرئيسي وسعد صديقه) حتى بدأنا نلمس أولى أنشغالاته بقضايا وطنه الكبرى. ذلك ما كشف عنه حديث (شافي) عن علاقته بالسيد (جون ماكفرن) مسؤول دورته التدريبية بإحدى شركات النفط. فقد ترسخت العلاقة بينهما عندما علم الإنجليزي بأن (شافي) بدوي وأن خاله يملك العديد من الإبل. على لسان هذا الإنجليزي طرح الكاتب الكثير من الأسئلة المهمة والقضايا الحساسة. وهي حيلة ذكية جداً تنطوي على دلالة عميقة. فالسيد (ماكفرن) غريب

التي عالجها حمد الحمد في روايته «الأرجوحة»، والتي تمس جوانب حيوية من المجتمع الكويتي الحديث سواء في حاضره المعاش أو مستقبله. لكن قبل ذلك لابد من التوقف قليلاً للرد على من يصفون المثقف الملتزم بأنه «نكوصي»، بغض الطرف عن الإنجازات والنقط المضيئة في مجتمعه ويعمن في النقد العنيف والوقوف على عيوبه ومثالبه. إن المثقف الملتزم عندما يركز على كشف مواضع الخلل والتحذير من الانزلاقات المحتملة ودق ناقوس الخطر إنما يسعى دائماً إلى الأفضل والأجمل لأن عينيّه دائماً على المستقبل، دون أن يعني ذلك أنه يتنكر لما ينجزه مجتمعه الكويتي ويعري نقطة السوداء تادية منه لرسالته واستجابة لضميره الفكري، بشير. أيضاً في مواضع مختلفة من الرواية إلى التقدم والرقي اللذين حققهما ذلك المجتمع. نقرأ في الصفحة (500) من الرواية: «الآن أبناء القبائل التي تعيش في الصحراء قبل نصف قرن، ولا يعرفون إلا رعي الإبل وحياة الصحراء.. الآن أحفادهم طيارون ومهندسون وأطباء وعلماء وأساتذة جامعات. ابتسم سعد: «أنا أحدهم يا شافي... أعمل معيدا، لهذا نحمد الله الذي وهب هذه الأمة الخيرات ليتاح لأبنائها العلم والتعلم. ولنلاحظ احتفاء الكاتب بهامش الحرية وحق التعبير اللذين يتمتع بهما الكويتيون: «أبو شريف مهووس بالتحدث في السياسة واقتحام عالمها. نكر بأنه عندما جاء إلى الكويت كان متحفظاً

وتبقى وقضية المرأة والشباب الكويتيين ومكانتهما الاعتبارية داخل المجتمع الكويتي في أهم أنشغالات حمد الحمد مما يكشف توجهه التنويري ورؤيته المنفتحة دوماً على المستقبل من خلال اهتمامه بثقائهم وتمثل عصب المجتمع وقلبه النابض، وسأحاول في ما يلي من هذا المقال التركيز على واقع المرأة والشباب داخل المجتمع الكويتي، هذا الواقع الذي لا يخلو من أزمات ومساوئ عديدة أشارت الرواية إلى حالات مهمة منها.

صورة المرأة في المجتمع الكويتي:

إن قضية المرأة الكويتية كما يتبدى من الرواية في طليعة الاهتمامات الملحة التي تشغل فكر الأستاذ حمد الحمد، فهو يعني، ربما أكثر من غيره، بأن استمرار الخط التصاعدي لبناء الصرح الديمقراطي في الكويت والذي قطع أشواطاً مهمة، هذا الاستمرار يتطلب عناية قصوى وعاجلة بوضعية المرأة الاجتماعية وحقوقها السياسية. ونكاد نقف في الرواية على تشريع عام لوضعية المرأة الكويتية في مختلف أوضاعها الاجتماعية: متزوجة، مطلقة، عانس، موظفة، ربة بيت، وأيضاً متشعبة بالأفكار التحريرية تسعى أن يكون لها دور أكبر وأكثر فعالية وتقدمية داخل المجتمع.

وإذا كان الكاتب قد أقر - كما أومأنا إلى ذلك سابقاً - بأن المرأة الكويتية قد أصبحت تضطلع - بهذا القدر أو ذاك -

ومتشعب بالثقافة الغربية وبالتالي فلديه الجرأة والقسوة على طرح التساؤلات الحرجة المقلقة، وهو في ذلك يشبه حالة المثقف الذي يحاول أن يخلق مسافة بينه وبين وطنه تخول له النظر إليه بوضوح ومن الخارج لتشريح وضعه وإثارة الانتباه إليه بكثير من الموضوعية والشجاعة كما قد يفعل غريب عابر متشعب بقيم الصراحة والنقد. يقول (شافعي): كان جون ساكفرن يثير الكثير من التساؤلات لم أكن أفهمها في حينها، ومن أسئلته الكثيرة التي إلى الآن أتمعن فيها، عندما راح يحسب قيمة دخل الدولة من النفط بالدولار وقيمة دخل دول الخليج جميعاً ويتساءل: أين تذهب هذه الأموال الطائلة؟ وكنت أعجز عن الإجابة ولا أهتم.. الآن فقط أتذكر تساؤلاته وما مغزاها ص: 63. ويقول أيضاً في الصفحة نفسها: «وكان يصف شعوب المنطقة بأنهم ائكاليون، وأن اعتمادنا على النفط يفترض أن يكون لأجل قصير.. لأن النفط حتماً إما سينضب بعد حين أو ستكتشف طاقة أخرى».

ولا تخفي على أحد الأهمية القصوى لهاتين القضيتين ليس بالنسبة للكويت وحدها، ولكن بالنسبة لعامة دول الخليج العربي. وقضية نضوب النفط أو اكتشاف طاقة بديلة قد تبدو بديهية والكل واع بها، لكن القضايا التي نعتبرها كذلك، عادة ما تملك قدرة كبيرة على الخداع وتشكل خطراً كبيراً يتمثل في بدايتها تلك والتي قد تدفعنا إلى إهمالها وعدم إيلائها الاهتمام الذي هي جديرة به.

بدورها في بناء المجتمع الكويتي الحديث وفي تحمل المسؤولية على مختلف الأصعدة، فإنما لا تزال تعاني من تلك النظرة الدونية الانتقاصية، ولم تحظ بعد بالثقة الكاملة للرجل، وهو ما أشار إليه الكاتب أكثر من مرة على صفحات الرواية، خاصة على لسان (سعد) الذي يمثل المجتمع التقليدي بأفكاره وتصورات. وهذا ما توضحه النماذج التالية: «قال سعد بأن المرأة مخلوق من ضلع أعوج وهن ناقصات عقل ودين لهذا أنت بحاجة أن تتعامل معها وفقا لعقليتها. ذكر سعد بأن الأقدمين من الرجال يقولون بأنك إذا أردت أن تؤدب زوجتك فتزوج عليها.

وأخرون يقولون لا تأخذ نصيحة امرأة، وإن أخذت النصيحة منها فخالفها الرأي فهذا أنفع لك. ص: 254. ولنلاحظ كيف تختزل المرأة في مجرد مشكلة تلغي كينونتها: «كان مستاء منها لأنه يقول بأنها امرأة تعيش في أزمة.. ويتذكر قول صديقه سعد: إن المرأة مشكلة فكيف إذا أصبحت مشكلات. ص: 503. حتى (شافني) نفسه، الرجل العقلاني ذو الأفكار المتحررة، الذي يحترم المرأة كثيرا ويرفض أن يتزوج من دون حب مسبق، بمجرد أن غضب ذات مرة صاح في وجه زوجته (مريم) التي سألته عما يشغله: ما فيه شيء يا مرة! وكما يقول الراوي: تحسرت على أن تسمع تلك الكلمة. فقبل أيام قليلة كان يناديه يا فراشتي الجميلة واليوم يقول يا مرة ص: 294. وهو نفسه أيضا يسقط في التناقض عندما

يعامل (مريم) بازدواجية غريبة عندما طلبت منه أن يتجاوز مرحلة المكالمات الهاتفية ويحدد طبيعة ومستقبل العلاقة بينهما: «جاءت تسأل مني: لنفرض أن أختك تتحدث مع شاب رغم عدم وجود علاقة زواج هل تمنع؟ فجاءت إجابتي بغضب: مستحيل، أذبحها.. خرجت روي القبلية مرة واحدة وهنا ردت: إذا مع السلامة واختفى صوتها بنغمات إغلاق السماعة. ص: 91. وأعتقد أن هذه الازدواجية في التعامل مع المرأة تسود في المجتمع العربي بشكل عام.

وما يثير الدهشة حقا هو كيف تتحول المرأة إلى ضحية وضع اجتماعي معين ليست مسؤولة عنه، لكن المجتمع لا يرحمها ويضطهدها اضطهادا نفسيا يكون في أحيان كثيرة أقسى من الاضطهاد الجسدي. هذا هو ما لـ (إيمان) في الرواية إذ عانت كثيرا لمجرد كونها مطلقة رغم أنها فضلت الطلاق حفاظا على كرامتها. وهذا ما تؤشر عليه الاستشهادات التالية: «وافقت على الزواج بلا تردد (..) وتم كل شيء بسرعة البرق خشية أن يضيع هذا الصيد الثمين، وبعد أيام وفي شهر العسل، اكتشفت بأنه لم يكن إلا ممثلا بارعا، اختارت كرامتها وعادت تحمل خيبة الفشل» ص: 133. «يحوم حول إيمان شبح مطلقة، ترفض أن تسجله في أوراقها الرسمية، الرجال لا يشار إليهم بأنهم مطلقون» ص: 135. «تشعر بالغبن وكلمة مطلقة تلاحقها» ص: 167. «هذا المسمى

بمشاكل وقضايا الشباب الكويتي لا يقل أهمية عن انشغاله بمشاكل وقضايا المرأة. فالشباب يشكلون عماد الأمة وركيزتها إليهم سيؤول مشعل قيادتها والاستمرار في بناء صرحها الحضاري. وهو يرى بأن الشباب يعيشون أزمة حقيقته وخطيرة يجب الالتفات إليها ومعالجتها بشكل عاجل. فالتحول الاقتصادي الذي عرفته الكويت أعقبه تحول آخر مهم على المستوى الاجتماعي والأخلاقي والثقافي العام، وكل المشاكل والأزمات التي ترتبت عن ذلك يمكن حصرها في شيء واحد جوهري: الهوية. ذلك أن المجتمع الكويتي مثل معظم المجتمعات العربية دخل بقوة في منظومة الحداثة العالمية بإيجابياتها التي تحمل في طياتها سلبيات أكثر وأخطر، وتوفرت له أسباب التقدم والرقي، لكنه ملزم بال الحفاظ على ثقافته الخاصة وقيمه وكل ما يشكل هويته التي تميزه باعتباره شعباً عربياً مسلماً. والصراع المحتدم بين ما هو إيجابي وما هو سلبي من منظومة قيم الحداثة والعولمة هو ما تتولد عنه أزمات الشباب بمختلف تجلياتها. وتكمن خطورة الأزمات التي قد يتعرض لها الشباب في ما يمكن أن يترتب عنها من اضطرابات وهزات نفسية عنيفة لدى هذه الفئة العمرية الحساسة جداً.

ويركز حمد الحمد في روايته خاصة على منع الشبان من ارتياد بعض الأماكن العامة المخصصة للعائلات فقط. ويكفي للتعبير عن

يلاحقها وكأنها أنهت عقوبة جنائية. لم يتركها ذلك الرجل، هي التي تركته، مازال هذا الاسم اللعين يلاحقها، وتتهاشم الألسن... وكأنها ارتكبت جريمة بحق المجتمع.. كانت هي المجني عليها، ص: 168.

ثم إنها من شدة معاناتها بسبب الرجل أصبحت تكرهه، كما أصبحت تعيش في عمق أزمة نفسية دائمة جعلتها تخلق حاجزاً حاداً بينها وبين الآخرين: «عرف أبو شريف أن إيمان تكره أن تتعامل مع الرجال، لا تحبذ ذلك، لا يعرف سر الغموض الذي يحيط بحياتها، نظراتها حادة، ولا تبسم إلا في حضور مريم» ص: 132 «إيمان كسرت كل الرجال تكره أبو شريف وتكره شافي.. وحتى العامل الآسيوي، وتتمنى أن تعامل كل رجل باحتقار»، ص: 134.

إن الكاتب عندما يقترب من هذا الواقع الاجتماعي للمرأة الكويتية فإنما يهدف إلى كشفه وتعريته سعياً إلى تغييره ومحاربة كل سلبيات، حتى يصبح المجتمع حافلاً في المستقبل بمثل هذه الصورة المضيئة التي يمثلها نموذج (أشواق): فهي علاوة على كونها موظفة «أشواق» من الناشطين في جميع المجالات.. حماية البيئة، حقوق المرأة السياسية، التوعية الصحية، عضوة في النادي العلمي، فتاة متحركة على جميع المجالات» ص: 249.

أزمة الشباب الكويتي؛

إن انشغال الأستاذ حمد الحمد

عمق هذا الشكل وخطورة ما قاله الراوي عن (شافي) بعد زواجه وتمكنه من ولوج الأماكن العامة بكل حرية: «بعد الزواج اكتشف (شافي) أنه إنسان طبيعي. من قبل لم يكن كذلك. كان كبقية الشباب محاصراً.. منبوذاً» ص: 247. ويقول أيضاً: «اليوم شافي بعد الزواج يشعر لأول مرة (!) أنه مواطن محترم. قبل ذلك كان عندما يفكر أن يدخل مطعماً أو حتى سوقاً تجارياً يفكر بالإهانة وبكلمة «المكان للعائلات» يعود إلى المنزل أو إلى الديوانية محبطاً: 247. فما أقسى أن يحس الإنسان، وهو في أكثر مراحل عمره تفتحاً على الحياة، بأنه محاصر وأنه أكثر من ذلك. مجرد من إنسانيته ومواطنته ويتابع الراوي حديثه عن الموضوع قائلاً: «الآن فقط شعر (شافي) بأنه إنسان محترم غيّر منبؤ. رغم سعادته إلا أنه كان يشاهد مجموعة من الشباب تخصص لهم زاوية من المطعم مخصصة للشباب، يحشرون في زاوية وكأنهم مصابون بمرض معد» (١) ص: 248.

إن الحدة في التعبير عن هذه الأزمة، والتي يعكسها المعجم اللغوي الموظف تبين مدى القلق الذي يتابع به الكاتب هذا الشكل الخطير الذي يمس فئة هي القلب النابض للمجتمع. وقد حاول حمد الحمد أن يقدم تفسيراً للخلفية التي تنتج هذه الظاهرة، كما حاول الإشارة إلى بعض انعكاساتها ونتائجها الوخيمة. نقرأ في الصفحة 248: «هذه المجتمعات كما قال أحد العلماء مجتمعات بدائية تقليدية لديها عقدة الشك.. تشك بهؤلاء الشباب ولا

تثق بهم لهذا تصاربهم، وهنا ينشأ الخوف في داخلهم والعنف والحقد على المجتمع وتترسخ فيهم هذه الصفة حتى عندما يصلون إلى مرحلة الرجولة». وفي الصفحة 247 من الرواية يرد هذا المقطع الدال، أورده رغم كونه طويلاً نسبياً لأنه يعبر بوضوح عن بعض تجليات هذه الظاهرة ونتائجها: «في هذا المجتمع التقليدي إنهم يحاصرون الشباب ويلاحقونهم. يتذكر أيام المرافقة الأولى حيث يطارد الشباب ويمنعون من دخول الحدائق، حيث كتب على واجهاتها «العائلات فقط». يقفون أمام أبواب الحدائق العامة وزملائه وأمام المطاعم وهم في حسرة، يشعرون بالإحباط وكأنهم مرضى مصابون بالجرب، تلاحقهم دوريات رجال الأمن بكلمة واحدة «العائلات». يعودون إدراجهم وهم يحملون كرها لهذا المجتمع الذي يتعامل معهم وكأنهم مجرمون.. عندما يغادرون المكان مطرودين يحملون في داخلهم الغضب والكره لهذا المجتمع التقليدي الذي يزدع فيهم الشر. كان بعض زملائهم يترجم الغضب بتفسير أنوار أعمدة الإضاءة في الطرق وتفسير صناديق الهواتف العمومية وحتى تفسير زجاج السيارات.. كانت هذه ردة الفعل، البعض منهم يفكرون حتى في سرقة السيارات.. كانت هذه ردة فعل لأنهم منبؤون» ص: 247.

إننا هنا أمام هوية حقيقية. فالشبان تتنازعهم أشياء كثيرة متناقضة وتغرقهم في الحصار والحيرة. وعندما لا يثق فيهم المجتمع

ويشك فيهم فإنه إنما يشك في منظومة قيمه وفي سياسته التربوية التي يتبناها، ويتنكر لأجيال هو الذي أنتجها. إذن فالخلل في المجتمع ذاته وليس في هؤلاء الشبان، لذلك فإنه عندما يجد نفسه أمام مشكلة ما، يلجأ إلى أقصر الطرق وأبعدها عن الصواب: المنع والحصار.

وبعد فإذا كانت الانشغالات الفكرية للأستاذ حمد الحمد قد ألفت بظلالها بشكل واضح على هذه الرواية التي يمكن اعتبارها في جانب منها - كما تمت الإشارة إلى ذلك - جبهة أخرى من جبهات نضال هذا

المثقف الملتزم بقضايا وطنه وأمته، فإن كل ذلك لا ينفي عن «الأرجوحة» روايتها، أي أنها رواية تستجيب لشروط الجنس الأدبي، حافلة بالأحداث المثيرة والشخصيات التي تجابه المشاكل والأزمات بحثاً عن الاستقرار الاجتماعي والنفسي.

إن «الأرجوحة» تشريح للمجتمع الكويتي من الداخل وإضاءة لبعض مشاكله بعين خبيرة ناقدة واحترافية فنية واضحة المعالم.

هامش «حمد الحمد: الأرجوحة» (رواية)، دار المسار، الكويت ط 2002.

طبيعة العجائبي في رواية

«شرق الوادي»

لتركي الحمد

● د. الرشيد بو شعير - جامعة الإمارات العربية المتحدة

يعكس رغبة المبدع في التجريب وتطوير فنه الروائي، أم يعكس رغبته في تجريب أساليب وأدوات جديدة لضرورة موضوعية تقتضيها طبيعة الرؤية في هذا العمل المفاجئ؟

مهما كان الدافع الذي يكمن وراء هذه التجربة الروائية الجديدة التي يخوضها تركي الحمد في عمله هذا، فإنها تظل شكلا من أشكال البحث المشروع عن الأساليب والأدوات التي تمكنه من إزاحة الستار عن أرض بكر وواقع مجهول التضاريس، وكان الأسلوب في مثل هذا العمل يغدو وسيلة أو منهجا حدسيا لملامسة الحقيقة المستعصية على المناهج العلمية التقليدية.

وما يؤنسنا إلى هذا الطرح أن تركي الحمد سبق له أن شغل باله أجس الميتافيزيقي في ثلاثيته «أطيانف الأزقة المهجورة»، وذلك من خلال «هشام العابر» الذي انتهى به المطاف إلى طرح أسئلة مؤرقة تتصل بحرية الإرادة ومصير الإنسان وما إلى ذلك من أسئلة ميتافيزيكية. ويبدو أن تلك الأسئلة الميتافيزيكية

إن رواية «شرق الوادي» (١) تمثل منعطفًا في تطور الفن الروائي عند «تركي الحمد»؛ إذ إنها تختلف اختلافا كبيرا عن رواياته السابقة التي تشكل ثلاثية «أطيانف الأزقة المهجورة»، وهي «العدامة» (٢)، و«الشميسي» (٣)، و«الكراديب» (٤)؛ فهي تتخلص من الخطاب الأيديولوجي الطاغوي المباشر، وتوظف أساليب روائية مستعارة من جماليات «الواقعية السحرية» -MAG IC REALISM التي انتشرت

انتشارا كبيرا في أمريكا اللاتينية منذ السبعينيات من القرن العشرين (٥). إن تركي الحمد في هذه الرواية ينتج خطابا روائيا يتوخى فيه المتعة السردية البداثية التي تشيع في التراث القصصي الشعبي القديم، ولكنه في الوقت ذاته يطرح قضايا فكرية عميقة تذكرنا برواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وهو بذلك يحقق التوازن المنشود بين الشكل والمضمون.

فما السبب الذي يكمن وراء هذا التعبير في مجرى الخطاب الروائي عند تركي الحمد؟ هل يعد تغيرا طبيعيا

عنها في نهاية الرواية دون جدوى..
لقد كان «جابر السدرة» مطمئنا
يؤمن «إيمان العجائز»، يرتع في واحة
السكينة والدعة، إلى أن جاء صهره
«عثمان السايح» وقدم له مخطوطا
كان جده (أي جد جابر) قد تركه له
أمانة، وعندما يتلقى «جابر» ذلك
المخطوط الضخم الذي تفوح منه
رائحة «دهن العود»، ويأخذ في قراءة
صفحاته الرثة المكتوبة بالخط
الكوفي، تستوقفه فقرة تحثه على
البحث عن «سميح الذاهل»، وهي
الفقرة الآتية:

«هذا ما قاله عبدالله الفقير إلى ربه،
والطامع في رحمته، جابر بن صالح
بن فالح بن سمحان السدرة، الذي
رأى سميحا، وعاش أيامه.. ندبنا
البخت، والبيخت ندبنا.. جانا سميح
وتركناه، واليوم نبحت عن سميح
لكن أين أنت يا سميح.. طال العهد،
وحانت اللحظة، جعلنا الله من
شهودها» (7).

ومنذ تلك اللحظة يرتمي «جابر
السدرة» في برزخ «الضياع
والحيرة»، ويأخذ في الدوران كما
«يدور الثور حول الساقية»، باحثا عن
«سميح الذاهل» الذي يعد من عمومته
أملا أن يرضي جده في قبره ويشفي
غليله من حكمة «سميح»، ولكن أنى له
يعثر على «سميح» الذي يضرب في
مناكب الأرض مقتفيا آثاره دون أن
يحظى ببلقائه؟! ذلك أن «سميحا»، يرث
حب السفر عن والده «رفيع» وجده
«عايش» اللذين كان الواحد منهما
يغيب سنوات حتى ييأس أهله منه ثم
يظهر فجأة كي يغيب من جديد، ولكن

تطورت في وعي الكاتب المتأمل
فتراءت في هاجس البحث المضني عن
الحقيقة التي يرمز إليها في الرواية
بشخصية «سميح الذاهل» الذي يظهر
حيناً ويختفي أغلب الأحيان.

وهذا الهاجس (البحث عن الحقيقة)
لا يخفيه الكاتب باللجوء إلى أساليب
التعمية أو التضليل، كما يفعل بعض
الكتاب عن حسن نية أو عن سوء نية،
ولنما يعلن منذ الصفحات الأولى في
الرواية، حيث يصرح «جابر السدرة»
في سياق اعترافاته وسرد سيرته
بضمير المتكلم على النحو الآتي:

«حياتي التي يمكن إيجازها بعبارة
واحدة: البحث عن حقيقة، وربما وهم
البحث عن حقيقة، وأنا بين الوهم
والحقيقة حائر لا أدري أين أكون، بل
لم أعد أدري من أكون. فإذا كان كل
الوجود محصورا بين حرفي الكاف
والنون، فعدمي ملقى بين الوهم
والحقيقة. كل ما أمني النفس به اليوم،
لحظة من لحظات إشراق المتصوفة
تعتبريني فجأة، فتقلب الحيرة إلى
يقين، ولو كان يقينا زائفا، المهم أن
يكون يقينا. ففي اليقين لا فرق بين
الزائف والأصيل، فكله ثبات في
النفس، وراحة في عموم الذات» (6).

ولكن اللافت للنظر هنا أن «جابر
السدرة» لم يكن يبحث عن الحقيقة
المطلقة، وإنما كان يبحث عن «حقيقة»
بعينها لم يعلن عنها بطبيعة الحال،
ولعل تلك الحقيقة التي يبحث عنها
على امتداد الرواية دون أن يظفر بها
هي حقيقة وحدة الأديان (x) أو حقيقة
النبوة والمهدي المنتظر، وهي
الحقيقة التي تظل ذرية «جابر» تبحث

الفرق بين «سميح» ووالده وجده كبير؛ لأن «سميحاً» يختلف عنهما من حيث غمومه وذهوله وحكمته وكراماته وزهده وعذوبته وشفافيته في آن واحد.

وأيًا يكون الأمر، فلن نجابر السدرة، نذكر حياته للبحث عن «سميح الذاهل»، ويتخذ من الحياة ذريعة تصله به، فيترك ربه للمفكر «خب السماوي» ويلتحق بالملك عبدالعزيز فيخوض إلى جانبه غمار حروبه باحثاً عن «سميح»، ويسافر إلى القدس عندما يستنشق أخباره هناك، ولكنه يعلم أنه يقيم في دمشق فيسافر في أثره، ويتزوج هناك وينجب ويستقر ربحاً من الزمن باحثاً عنه، ويعود إلى «خب السماوي» كي يطمئن على أهله ويتزوج من «زهرة» أرملة صديقه «أبي عثمان»، فيضمها إلى زوجته القديمة «هيلة»، ثم يضطر إلى العمل في شركة النفط الأمريكية «أرامكو» في الظهران حيث يقع في شباك زوجة رئيسه في العمل، ولكن ذلك لا يمنعه من المشاركة في المظاهرات العمالية ضد الشركة، ثم يسافر إلى أمريكا ويتزوج فتاة من أصل لبناني تنجب له صبياً يشبه «سميح الذاهل» تماماً، ولكنه ما لبث أن يفقدها هي وابنها في زيارة إلى لبنان، وفي أمريكا يظهر له رسول «سميح الذاهل» مفسراً له لغز الشبه بين ابنه و«الذاهل»، وفي نهاية المطاف يضع عصا الترحال في «خب السماوي» وقد يش من العثور على «سميح الذاهل» وابنه الذي يشبهه.

تلك أهم الأحداث التي حشدها تركي الحمد في روايته مشرقاً ومغرباً. وليس من شك في أن هناك قضايا كثيرة تثيرها هذه الرواية وتفرينا بالخوض فيها، سواء من حيث المضمون أم من حيث الشكل، ولكننا لن نستجيب لهذا الإغراء حفاظاً على سمت هذا البحث والتزاماً بمنهجه الذي يفرض علينا أن نتقيد ب«طبيعة العجائبي» في هذه الرواية. فما سر «العجائبي» في هذا العمل إذن؟ وما مدى أصالة الأسلوب العجائبي في هذا العمل؟ وإلى أي حد استطاع تركي الحمد أن يوفق في توظيف أساليب الواقعية السحرية في هذا العمل؟ تلك هي الأسئلة التي يطمح هذا البحث للإجابة عنها انسجاماً من المنهج الذي يحكمه.

أ. سر العجائبي:

إن سر العجائبي يكمن في التردد بين الحقيقة والخيال، أو في التردد بين قوانين الطبيعة الثابتة كما وعاما الإنسان في ظروف تاريخية معينة، وتعود على ربط ظواهرها بأسبابها، واختراق تلك القوانين وبتر الصلات بين الظاهرة وأسبابها المنطقية، وفقاً للمنطق الذي يالغه الإنسان؛ «ففي عالم هو بالفعل عالماً، ذلك الذي نعرفه، بلا شياطين، ولا «سلفات»، ولا «هامات» تمص الدماء، يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه، وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد الحلين الممكنين: إما أن

سمحان السدرة» (16).

ويوحي الكاتب في سياق السرد أن هذه النصوص مقتطفة من المخطوط العجيب الذي ورثه «جابر السدرة» عن جده، ولذلك يجعل «جابر» يتذكر أحاديث جده في طفولته وكيف أنه كان يؤكد له أن «بدائع الزهور»، و«قصص الأنبياء»، أفضل كتابين يمكن قراءتهما بعد الكتاب والسنة» (17)؛ فقد قرأ الجد «كتبا كثيرة، وضملمته كتب كثيرة» (18)، ولعل مظاهر ذلك الضلال الإيحاء بالتقاء نصوص مثل هذه النصوص المتباينة في مصدرها المتجانسة في روحها.

وإذا كانت النصوص المأخوذة من الكتب السماوية تسرّج في تأليفها وتناظرها، بوصفها من مصدر إلهي واحد، فإن مقابلة تلك النصوص بنصوص أسطورية سومرية يمكن أن يثير دهشة المتلقي ويوهمه بأطروحة فكرية معينة غريبة قد تفرض نفسها على المتلقي المؤول فرضاً، وتعني بذلك أطروحة المرجعية في تلك النصوص.

وأيما ما يكون الأمر، فإن مجمل النصوص التي صدرت بها فصول هذه الرواية تؤكد ضمناً إمكانية حدوث الفعل العجائبي ومنطقيته واثلافة مع أحكام العقل والنقل، ولذلك فإنها تظل متفاعلة مع بعض رؤى المتن الروائي (على نحو ما يريد جبرار جينيت في كتاباته عن ظاهرة التناص في الأعمال الأدبية أو عن ظاهرة «متببات النص» (19)، وربما جاز لنا أن نتخذ ذلك قرينة على ترجيح نمط الفعل

الامر يتعلق بخداع الحواس الناتج عن الخيال، فتبقى قوانين العالم على حالها، وإما أن الحدث وقع حقاً، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أن هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا، فلما أن الشيطان وهم، كائن متخيل، وإما أنه يوجد فعلاً، مثل الكائنات الحية الأخرى تماماً، مع تحفظ وهو أن المرء نادراً ما يلقاه» (8).

هكذا يفسر «تودوروف» ظاهرة العجائبي، لافتنا النظر إلى أن مفهوم العجائبي يتحدد وفقاً للتردد الذي يحسه المتلقي الذي «لا يعرف غير القوانين الطبيعية» (9) لحظة مواجهة حدث خارق يناقض قوانين المنطق أو العلل.

وإذا أردنا أن نحدد منبع العجائبي أو طبيعته في «شرق الوادي»، فإننا نستطيع أن نميز ثلاثة مصادر رئيسية للفعل العجائبي:

١- **الفعل المعجز**: وهو فعل رباني يصدر عن الإله القدير. جل شأنه. ويتراءى لنا هذا الفعل في النصوص الكثيرة التي حشدها تركي الحمد في صدور فصول روايته أو «أسفارها» بتعبير أدق، وهذه النصوص تتفاوت في قيمتها حسب المصادر التي استقيت منها؛ فمنها القرآن الكريم (10)، ومنها «الكتاب المقدس» (11)، ومنها كتاب «قصص الأنبياء» (12) للشعلبي، ومنها الأساطير السومرية (13)، ومنها كتب تراثية مثل كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس (14)، ومنها أقوال تنسب إلى «عكرمة» (15)، ومنها أقوال من مخطوط الجد «جابر بن صالح بن

العجائبي السووغ الذي يتخذ شكل الحقيقة المنطقية في الرواية.

٢ - الفعل الوهم: وهو فعل بشري يبدو أول وهلة خارقة عجائبيًا، ولكن المتلقي ما يلبث أن يشك في حدوثه، لأن فساغله أو شاهده يشك في عجائبيته، وبتعبير آخر فإن هذا الفعل ينوس بين الحقيقة والخيال، وبالتالي فإن قوانين المنطق أو قوانين الطبيعة أو نوااميس العلة والمعلول تظل حاضرة في ذهن المتلقي.

ويمكن أن نتمثل هنا بعدد كبير من الأحداث أو المواقف العجائبية في رواية «شرق الوادي».

ففي «سفر الأولين» يظهر «سميح الداهل» لجابر في ليلة قمرء زاهية ويربت على كتفه، فيحس بالفزع، كما يحس «ببرودة ضافية» تخترق كل جوانحه، ويحبس «سميح» قبالبته، وعلى كتفيه غرنوقان، أحدهما أبيض والآخر أسود، ويدور بين الرجلين حوار مشقل بالإبهام والرموز والإيحاء(20).

ولكن الكاتب يبدد سحرية هذا الموقف ويفضح سر الفعل العجائبي على النحو الآتي:

«ولكن سميحا نهض بسرعة، وغاب في وجه القمر، وعندما أفاق جابر في صبيحة اليوم التالي على حرارة الشمس الساطعة، هيء له أنها تبتسم للمرة الأولى في حياته، وكانت رائحة كدهن العود تنتشر في خياشيمه»(21).

إن الكاتب في هذه الفقرة يهز أركان العجائبي ويطرد فلول الضباب الذي يلفه بجملة مثل جملة «أفاق

جابر»، وجملة «هيء له»، وهو ما ينتشل المتلقي من غمرة الفعل العجيب الخارق، ويجعله يرتاب في الموقف برمته مفترضاً أن «جابر السدرة» كان يرى سميحا في الحلم ولم يره في الواقع.

وفي «سفر التائهين» تموت «زهرة» زوجة «جابر السدرة» في مشهد سحري غريب؛ إذ إن حية تلدغها في فخذاها ثم تدخل جوفها، ويحاول «جابر» أن ينقذها دون جدوى.

إن «زهرة» التي كانت تحتضر ترى حماماً أبيض، وترى حصاناً مجنحاً يعانق الشمس التي كان رأسها مجللاً بنسر ذهبي، كما ترى أمها التي كانت تمد لها يديها من العالم الآخر.

وبالرغم من أن «هيلة» زوجة «جابر» الأولى تسرد حكاية الحية بالتفصيل مؤكدة صحتها، فإن «جابر» الذي لم ير تلك الحية مجرد ذلك المشهد عن عجائبيته ويرتاب فيما كانت تراه «زهرة»: «بلا خرايبط وكلام فارغ، فزهرة كانت تهلوس من أثر اللدغة»(22)، كما إن لدغة الحية تغدو أمراً عادياً يمكن أن يحدث لأي كائن بشري.

وفي موقف آخر من «سفر التائهين» كذلك، يظهر «أبو عثمان» الذي كان قد مات منذ سنوات، كما يظهر «عايش» الذي قد مات منذ عشرات السنوات، وأمامه هرة سوداء تتمسح به، وحية ضخمة تلتف حول كتفيه، و«كان عايش يضحك ويقول: كلكم مجرم، وكلكم في الخليفة تقعون، ولكنكم لا

ذلك بالبعد عن أهله والظروف القاسية التي أوشكت أن تدفع به إلى حافة الجنون، ولكنه يعود فيؤكد بأنه «ليس مجنوناً، ولقد رأى سميحاً» (25) بالفعل. وفي «سفر التائهين» كذلك يظهر «سميح الذاهل» بين العمال المتظاهرين ضد شركة النفط الأمريكية، بينما كانت قوات الأمن وعبيد الأمير تقمع أولئك المتظاهرين وتلهب ظهورهم بالعصي، ويجد «جابر السدرة» نفسه محاصراً، فإذا به «سميح الذاهل» ينقذه من ذلك المأزق في مشهد «سحري عجائبي عات.

إنه سميح بعينه، وعصا الزيتون التي وصفها أبو عثمان في يده، وهي تضيء بنور أخضر هائل في الظلام المحيط. وعقدت الدهشة لسانه، فلم يستطع قولاً. نظر إليه سميح وهو يتسم، وأشار إلى ناقة عمانيّة حمراء وكأنها من نوق عنتره التي جلبها من عند الملك النعمان، وأمر جابراً أن يركب أمامه وهو يقول: «كانت الناقة معنا دائماً. وإن تتخلي عنا اليوم.. هيا.. كل ذلك يجري وجابر مدعوش، فهو لا يدري من أين جاء سميح ولا من أين جاءت الناقة. وتقدمه سميح، وركب على ظهر الناقة، وأشار إلى جابر أن يركب أمامه، فاطاعه وهو غير واع بذاته وما يفعل، ولا يدري كيف يمكن لهما أن يخترقا الحصار المحيط على ظهر ناقة. ولم يلبث سميح أن أخرج ريشتين بيضاوين من جيبه، غرس إحداهما في جانب الناقة الأيسر، والأخرى في الجانب الأيمن، ثم غمغم بكلمات لم يتبينها جابر، ولم تلبث الريشتان أن تحولتا إلى جانبين

تلعنون إلا ابن اسماء.. ثم يقهقه ويتحول إلى تيس حالك السواد تقدح عيناه شرراً غريباً، وقد امتلاً فمه بلعاب كثير، كان يقطر من فمه إلى الأرض، يتحول إلى ديدان سوداء تسعى على الرمال» (23).

وليس من شك في أن المتلقي الذي يعرف حال «جابر السدرة» على إثر موت زوجته «زهرة» التي كان متعلقاً بها يدرك فوراً أنه يهلوس، وأن ما كان يراه ليس حقيقة، وفضلاً عن ذلك، فإن «جابر السدرة» نفسه لا يصدق عينيه، ولا يؤمن بعودة «أبي عثمان» أو «عايش» إلى الحياة: «لا بد أنني كنت أحلم.. لا بد أنني كنت أخدرف.. وإلا فلأنني مجنون» (24).

إن الكاتب يبذل العجائبي نهائياً عندما يجعل جابر السدرة يرتاب في حواسه وفي قواه العقلية، وهو ما يعزز موقف المتلقي الذي كان يشك فيما كان يترأى لجابر على أثر موت زوجته.

٣ - الفعل الصريح: وفي هذا النمط من الفعل العجائبي لا يحرص الكاتب على تجسيد الوهم أو تجريد الخوارق من قوائمها، بل يحرص على تأكيدها ووصفها بالتفصيل موهماً المتلقي بأنها حقيقة ساطعة ويقين لا يقبل الشك.

ويمكن أن نستأنس إلى هذا النمط من الفعل العجائبي البشري أو الطبيعي بمواقف كثيرة في الرواية، ويمكن أن نقف عند بعضها، على سبيل المثال لا الحصر.

ففي «سفر التائهين» يظهر «سميح الذاهل» في الظهران فيراه «جابر السدرة»، ويشك في ذلك بداية مفسراً

عظيمي الاتساع، سرا المشرق والمغرب معا، وأخذت النافذة ترتفع في الهواء، ولم تلبث أن أخذت تسبح في السماء، حتى إنه رأى بيوت «سينير ستاف» الظهران تحته تماما، كما رأى قوات الأمير المنتشرة في الدمام والقطيف، ثم رأس تنورة. وما هي إلا لحظات، حتى كان في حوض كوخه الرملي في رحمة. وما أن حطت النافذة في المنزل، حتى استعاد جابر وعيه بالمحيط، وأخذ يتلفت حوله، ولكن لا وجود لسميح أو النافذة، مجرد نجمة خضراء كانت تلمع بشدة في الأفق الشرقي من بعيد» (26).

لقد فضلنا أن ننقل هذا النص العجائبي، على طوله، كي نقف على مدى إسهاب الكاتب في وصف هذا المشهد السحري الذي يضاهي مشاهد مماثلة في أعمال «ماركينز» أو «بورخيس» أو «كونديرا»، وهذا الإسهاب لم يأت عبثا، وإنما كان بغرض إيهام المتلقي بحدوث الفعل العجائبي، وإقناعه به.

ولا يكتفي الكاتب بذلك، بل نراه يؤكد صحة هذا الفعل الخارق لقوانين الطبيعة ونواميس المنطق المألوف من خلال اقتناع «جابر السدرة» بما حدث: «هل كان يحلم، أم أنه «خبل».. أخذ يحدث نفسه.. ولكن كيف؟.. ها أنا في البيت، فأين سميح والنافذة؟.. إن كانت المسألة حلما ووهما، فما الذي أتى بي إلى البيت» (27).

هكذا يضفي الكاتب على هذا المشهد العجائبي مسوح الحقيقة التي يؤكدها المنطق؛ فإن لم يظهر «سميح الذاهل» وينفذ «جابر السدرة» بهذه

الطريقة العجائبية، «فما الذي أتى به إلى البيت»؟ إنها حجة منطقية على زوال المنطق!

بل إن الكاتب يذهب إلى حد أبعد من هذا في الإيهام بحقيقة العجائبي، فيجعل هذا الإيهام يشمل طيران العمانيين على سفح النخيل، وطيران القدامى على «البساط السحري في قصص ألف ليلة وليلة التي كان أبو عثمان يدمنها» (28)، وبالرغم من أن الأمر كله كان متعلقا ب«سميح الذاهل» الذي يعد لغزا مستعصيا على العقل، فإن «جابر السدرة» لم يكن يشك في وجوده الفعلي؛ فقد رآه، وتحدث إليه، وجلس أمامه على النافذة، ورأى السينير ستاف بيتا بيتا» (29).

وفي كل ذلك تأكيد صريح للفعل العجائبي من الكاتب أو من النص الروائي بغية إيهام المتلقي بحقيقة العجائبي.

٤ - **الفعل المركب:** وهو الفعل العجائبي الذي ينوس بين الحقيقة والوهم، فيبدو أول وهلة فعلا زائفا لا يرتكز على دعائم مقنعة، ثم يتضح فيما بعد أنه فعل عجائبي حقيقي.

ففي «سفر اللاهين» يرتاب «جابر السدرة» في بقعة الدم التي نرف من زهرة ساعة احتضارها، ويرى فيها أثرا عاديا لا يشكل فعلا عجائبا، بالرغم من أنه كان يعاني من الاكتئاب النفسي على أثر موت «زهرة»، ولكنه فيما بعد يكتشف أن تلك البقعة لم تكن عادية كما ظنها، بل كانت تتطوي على فعل عجائبي صارخ؛ فقد بقيت على رمال الحوش «لعدة أيام من دون أن تزول، رغم المياه الكثيرة التي صبت

صحة هذا الفعل العجائبي؟ وما حقيقة ما حدث أصلاً؟ وتعبير آخر فإن المتلقي يغدو معلقاً بين الحقيقة والوهم، ينوس كما ينوس «بندول» الساعة.

ولعل الموقف الآخر الأكثر وضوحاً وتمثيلاً لهذا النمط من الفعل العجائبي هو موقف ميلاد ابن «جابر السدرة» من «غريس رزق الله» الأمريكية اللبنانية الأصل، وذلك الابن الأسطورة..

إن «جابر السدرة» ينجب صبياً عجيباً من «غريس»؛ فقد ولد في يوم «اجتماع الكواكب السبعة في آخر يوم من برج الجوزاء، وأول أيام السرطان» (32). فجمع «الربيع والصيف معاً»، أو جمع «الخضرة والنضج» معاً، وخرج من والدته «بيسر من دون أن يصرخ، بل كان مبتسماً بشكل غريب» (33)، وأخذ يتكلم وهو في المهد، كما أقسمت والدته (34)، والأغرب من ذلك كله أنه جاء صورة طبق الأصل عن «سميح الذاهل»، وهو ما يحير «جابر السدرة» ويعذبه في الوقت نفسه؛ لأنه أصبح يشك في وجود علاقة ما بين «غريس» و«سميح الذاهل» متسائلاً عما إذا كان «شيطاناً أم ملاكاً، أم أنه كان مجرد وهم من أوامهم الصغراء؟» (35).

إن «جابر السدرة» بهذا التساؤل يزلزل ثقة المتلقي التي كان قد بناها في «الأسفار» السابقة على امتداد خمس وثلاثين ومائتي صفحة! ويجعله يرتاب في الطبيعة العجائبية لـ«سميح الذاهل»، علماً بأن المتلقي بطبيعة الحال يفقد شخصيته مؤقّتا بمجرد انغماسه في قراءة الرواية

عليها، وحتى عندما زالت بقيت بقعة دهماء واضحة لا تريد أن تزول؛ بل إنها اتسعت حتى أصبحت بحجم نصف الحوش وأخذ الناس يطلقون اسم «الحوش الأدهم» على بيت أبي عثمان السايح، ولم يلبث مع الأيام أن تحول إلى «حوش دهام» (30).

وحيث لم يعد هناك مجال للشك في عجائية هذه البقعة، خاصة أن الناس كانوا شهوداً على ذلك، وبالتالي فإن الفعل العجائبي هنا لم يعد وهماً من أوامهم «جابر السدرة» الذي كان يهذي على أثر موت زوجته الأثيرة لديه.

إلا أن الكاتب ما يلبث أن يهز هذا اليقين الذي اكتسبه المتلقي، عندما يصف تدهور الحالة النفسية لـ«جابر السدرة» الذي صار يخاف من لحظات الصلاة، إذ كان كلما أراد السجود، وجد ذلك الدود الذي كان يخرج من فم عايش على الأرض أمامه. وكلما انتصب وهم بقراءة ما تيسر من القرآن، انتصب عايش أمامه وهو يضحك. وكلما جلس للتشهد الأخير، احتلت زهرة كل تفكيره وبرزت هيلة وهي تهز رأسها مؤنبة» (31).

فالآخرون الذين كانوا حجة على حدوث الفعل العجائبي وكانوا شهوداً على بقعة الدم التي اتسعت حتى أصبحت «بحجم نصف الحوش»، لم يعودوا يوجدون إلا في وهم «جابر السدرة»، مثلهم مثل «عايش» و«زهرة». إن الكاتب في هذا النمط من الفعل يتعمد المكر والعبت بأعصاب المتلقي، ويجعله يتساهل باستمرار: ما مدى

وفي فقرات لاحقة من «سفر اللاهين» يعود الكاتب فيوحي للمتلقي بأن ما حدث كان حقيقة؛ لأن «غريس» هي الأخرى رأت ما رآه وسمعت ما سمعه (41)!

على هذا النحو يواصل الكاتب مكره الإبداع الجميل فيجعل المتلقي يستعيد شيئاً من قناعاته فيما حدث من فعل عجائبي، أي أنه يعود به إلى حال النوسان بين الحقيقة والوهم.

ب- مدى أصالة الأسلوب العجائبي

ليس من شك في أن تركي الحمد في هذه الرواية يبتكر أكثر أفعاله العجائبية ببراعة وموهبة تتم عن كونه يجمع بين الرؤية الفكرية المنهجية والرؤية الحدسية الخيالية المبدعة، هذا فضلاً عن كونه قد استطاع أن يربط الفعل العجائبي بالبيئة العربية المادية والثقافية، ولكن تركي الحمد أقام من بعض الأفعال العجائبية المعروفة في أعمال بعض كتاب الواقعية السحرية، وخاصة رواية «مائة عام من العزلة» (42) للكاتب الكولومبي «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ فموضوع «المخطوط» الذي شغل «جابر السدرة» في الرواية - على سبيل المثال - لا يختلف كثيراً عن ذلك المخطوط الذي شغل «أوريليانو الثاني» وحاول أن يفك رموزه بمساعدة العجوز الحكيم «مليكادس» الذي يعود إلى الحياة كما يعود «عايش» في «شرق الوادي»، وشخصية «جابر السدرة» تلتقي في بعض ملامحها مع شخصية

متقبلاً قواعد اللعبة وشروطها الإيهامية على نحو ما يحدث في المسرح الإغريقي.

ولكن «جابر السدرة» يستعيد إيمانه بـ«سميح الذاهل» بعد ذلك عندما يقرأ له رسوله الذي ينقل إليه أخباره وشوقه، فيعلم أن «مردة من الجن» قد اختطفوه وقيدوه بسلاسل من نحاس أحمر في أعماق «الأرض السابعة» في كهف مظلم لا نهاية لقراره (36)، كما يعلم منه أن «سميح الذاهل» مأسور لن يفك أسره إلا هذا الصبي العجيب، صبي «جابر السدرة» الذي يعد من طينته أو من طبيعته؛ «فسميح السدرة هو سميح السماوي، وسميح السماوي هو سميح السدرة» (37).

ثم يختفي رسول «سميح الذاهل» في طقس أسطوري عجائبي لا يختلف عن أسطورية أو عجائبية ما جاء به من أخبار، فقد انفرج السقف فجأة «عن فتحة انهمر منها نور ساطع، ورأى جابر شيئاً كحمامة بيضاء، بوجه خيل إليه أنه وجه زهره، أو غريس، لا فرق، ترقرف صاعدة، ثم لم تلبث الفرجة أن التأمّت وصوت يرن في أذنيه كال موسيقا وهو يقول: اقتربت الساعة وجان الفرج» (38).

إن الكاتب هنا يصف الفعل العجائبي بأسلوب يوهم المتلقي أنه حقيقة لا مراء فيها، ولكنه لا يلبث أن يبدد ذلك الوهم عندما يجعله يرتاب فيما حدث: «هل ما رأى كان حلماً أم حقيقة؟» (39)، ثم يجعله يجزم بأن ما رآه لم يكن إلا هلوسة وأضغاث أحلام: «لا ريب أن ما رأى كان حلماً، أو وهماً من أثر البراندي وانتشغال البال» (40).

و«سيرة بني هلال»، و«سيف بن ذي يزن»، و«الظاهر بيسبرس»، و«ذات الهمة»، و«فيروز شاه»، وما شاكلها. واللافت للنظر أن زعيم الواقعيين السحريين «غابريل غارسيا ماركيز» نفسه أقاد من هذا التراث السحري العربي، وهو ما يتراءى لنا بوضوح في روايته الذائعة الصيت «مائة عام من العزلة» التي نرى في الفصل العاشر منها «أوريليانو الثاني» مستقرقاً في قراءة «كتاب لا غلاف له وليس له عنوان ظاهر، لكن هذا لم يمنع الطفل من أن ينكب على محتواه في لذة عظيمة. كان يروي قصة تلك المرأة التي كانت لا تأكل إذا جلست إلى المائدة إلا حبات رز تلتقطها بالدبابيس، وقصة ذلك الصياد الذي استعار صابورة لشبكته من جار له فأهداه سمكة شكراً له، فلذا في بطنها جوهرة، وقصة القنديل الذي يستجيب لرغبات الداعين، وقصة بساط الريح» (44). فليس من شك في أن جل هذه الحكايات من حكايات كتاب «ألف ليلة وليلة».

إن تركي الحمد في هذه الرواية استطاع أن يزاوج بين العجائبي والواقعي في آن واحد؛ وذلك من خلال تتبع سيرة «سميح الذاهل» المليئة بالخوارق والألغاز والأفعال العجائبية، وتتبع الخط التاريخي العربي الذي يتراءى في حروب الملك عبدالعزيز، وفي الحركات التحررية العربية في بلاد الشام ومصر، فضلاً عن الإشارات الكثيرة إلى حروب الخليج المعاصرة وإلى عدد من الأحداث والشخصيات التاريخية في العصر

«أوريليانو بوينديا»، وخاصة في خوض المغامرات العجيبة وفي المشاركة في الحروب، بالرغم من اختلاف الدوافع للمشاركة في تلك الحروب، فلذا كان «أوريليانو بوينديا» قد خاض حروباً كثيرة ضد المحافظين، فإن «جابر السدرة» قد خاض حروباً ضد مناوئي الملك عبدالعزيز، ولكن مشاركته في تلك الحروب كانت عرضاً، أو كانت في سياق البحث عن «سميح الذاهل»، خلافاً لمشاركة العقيد «أوريليانو بوينديا» في حروب التي كانت هاجسه الوحيد، علماً بأن الغرض الاستراتيجي من تلك الحروب التي خاضها العقيد «بوينديا» يتمثل في «توحيد القوى الفيدرالية في أمريكا الوسطى» (43)، وهذا الغرض التوحيدي كان من أغراض الحروب التي شارك فيها «جابر السدرة»، وإضافة إلى كل هذا فإن تركي الحمد يصف لنا «خب السماوي» الغارق في عزلة قد تشاكل عزلة «ماكوندو» قرية العقيد «بوينديا».

ج. تلمين توظيف أساليب الواقعية السحرية

يعد تركي الحمد من أبرز الكتاب العرب (*) الذين وعوا جماليات الواقعية السحرية وتمثلوها في رواية «شرق الوادي»، ولا غرو في ذلك لأن تركي الحمد أو غيره من الكتاب العرب ينهلون من تراث سردي عجائبي خصب، وخاصة تلك المطولات الشعبية الكثيرة، من مثل «ألف ليلة وليلة»، و«سيرة عنترة»،

القصمان» (51).

وإذا كان عبد الرحمن منيف قد سبق تركي الحمد في التأريخ لأنماط التغيير الاجتماعي والاقتصادي والعمراني بمنطقة الخليج العربي في روايته الملحمية «مدن الملح» (52)، فإن تركي الحمد ينفرد بهذه القدرة على المزاجية بين الخطاب التاريخي الواقعي والخطاب العجائبي السحري، وذلك في سياق معالجة قضايا وطروحات فكرية عميقة، من مثل وحدة الأديان، وظاهرة النبوة، والعلاقة بين الشرق والغرب.

وفي تقديرنا فإن قيمة هذه الرواية تكمن في هذه المزاجية التي تجعلنا نشبهها بشجرة ذات أصول وعروق ضاربة في أعماق المياه العجائبية وأغصان ضاربة في شواهد الشمس الواقعية الساطعة.

وختاماً، فإن تركي الحمد في رواية «شرق الوادي» استطاع أن يقدم رؤية عجائبية ناضجة من حيث الشكل والمضمون؛ فمن حيث الشكل استطاع أن يدرك طبيعة الأساليب العجائبية وأسرارها ويمثلها في تميز وأصالة، ومن حيث المضمون استطاع أن يعالج قضايا فكرية عميقة، كقضية وحدة الأديان، وقضية النبوة، وقضية العلاقة بين الشرق والغرب.

وإذا كانت الرؤى الفكرية لتركي الحمد تتسم بشيء من الشطط، فإنها تظل رؤى منسجمة مع طبيعة هذا العمل الروائي العنيد الذي يرتاد أفاقاً عجائبية وعوالم جامحة تنمرد على أحكام المنطق الوضعي المألوف، وتكسر قشرة الاعتيادي في معانيه ومبانيه.

الحديث، كإشارة إلى وفاة الملك عبدالعزيز (45)، وإلى نوري السعيد (46)، وإلى قيام دولة إسرائيل (47)، وإلى تصدي عبدالناصر للعدوان الثلاثي على مصر (48)، وإلى مظاهرات الرياض (49) في أعقاب نكسة 1967، وإلى زيارة السادات للقدس (50)، وما إلى ذلك من وقائع وشخصيات تاريخية.

وفضلاً عن الجوانب التاريخية التي تمثل الشق الواقعي في «شرق الوادي»، فإن تركي الحمد كان حريصاً في هذه الرواية على رصد مظاهر التغيير الاجتماعي والعمراني والاقتصادي في المملكة العربية السعودية، كان يصف ملامح التغيير في مدينة «الرياض» من خلال عيون «جابر السدرة»:

«بدأ جابر يجد نفسه غريباً في الرياض التي لا تنتمي إلى الرياض. لم تكن رياض عبدالعزيز، ولا سعود ولا فيصل... بل لم تكن رياض نجد التي عرفها. إنها رياض أقرب ما تكون إلى نيويورك إيثل، أو أوستن غريس، ولكنها ليس الرياض التي يعرف، والتي لجأ إليها هرباً من غربة الظهران ورأس تنورة. حتى منازل الجيران في الحلة أخذت في الزوال، فبعضها أصبح مهجوراً بعد أن غادرها أصحابها إلى أماكن أخرى، وبعضها بدأت البلدية بهدمه من أجل أعمال التوسعة، ولم يعد في الحلة من أهل الحلة إلا القليل، بل الكثير من بيوت الحلة المهجورة أخذت تكتظ بالأجانب من كل جنس وكل لون، من ذوي البشرة الصفراء والسمراء وحتى الحمراء، وأصبح هو الغريب في حلة قصمان التي لم يعد فيها أحد من

- (1) تركي الحمد: شرق الوادي (أسفار من أيام الانتظار)، دار الساقبي، الطبعة الثانية، بيروت 2000.
- (2) تركي الحمد: العدامة، دار الساقبي، الطبعة الثالثة، بيروت 2000.
- (3) تركي الحمد: الشميسي، دار الساقبي، الطبعة الثانية، بيروت 1998.
- (4) تركي الحمد: الكرايب، دار الساقبي، الطبعة الثانية، بيروت 1999.
- (5) يرجع إلى كتاب «أدب أمريكا اللاتينية الحديثة» لغالفير، ترجمة محمد جعفر داود، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط 2، بغداد 1986.
- (6) تركي الحمد: شرق الوادي، ص 8.
- (*) نجد ما يؤنسنا في الرواية إلى فكرة وحدة الأديان في ذلك الحوار الذي يدور بين «جابر السدرة» و«غريس رزق الله» زوجته الأمريكية اللبنانية الأصل، عندما يولد الصبي الأسطورة «سميح الثاني»، وهو الحوار الذي نقتطف منه الفقرات الآتية في هذه العجالة:
- «أحياناً أحس أنني درزية، أو حتى بوذية أو هندوسية أكثر من كوني مارونية.. بل أحياناً أحس أنني هؤلاء كلهم وأكثر..
- ثم تنظر إلى جابر وهي تقول:
- .. ما الفرق يا جابر؟..
- وبهت جابر من سؤالها وهو الغارق في هواجسه:
- .. ماذا؟.. لا أدري عما تتحدثين..
- .. أقصد ما الفرق بين الأديان.. وأيهما هو الصحيح..
- .. الإسلام بلا ريب.. ليس هو آخر الأديان، ومحمد خاتم الأنبياء والمرسلين؟
- .. أنت تقول الإسلام، وأنا أقول المسيحية، وجارتنا إستر تقول اليهودية.. نقول ذلك لأننا ولدنا ونشأنا على ذلك، ولكن أينما صاحب الدين الصحيح؟
- وأخذ جابر ينظر إليها ببرود من دون أن يعني كلامها له شيئاً. ولم تكن غريس تنتظر إجابة، فقد كانت كمن يحدث نفسه وهي تقول:
- .. أعتقد أن الأديان كلها صحيحة يا جابر، إذا كان المؤمن صادقاً إيمانه...»
- (الرواية، ص 233-234)
- (7) تركي الحمد: شرق الوادي، ص 28.
- (8) تزفيتن تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة 1994، ص 43-44.
- (9) المرجع ذاته، ص 44.
- (10) يرجع إلى ص 73 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدر الكاتب «سفر الأولين» بآيات قرآنية من سورة الأعراف (الآيات 11-25).
- (11) يرجع إلى ص 31 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدر الكاتب «سفر

- الآفلين» بفقرات من «سفر التكوين» (الفصل الثالث، الفقرات 7-19).
- (12) يرجع إلى ص 201 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدر الكاتب «سفر اللاهين» بأمشاج من قصة آدم عليه السلام.
- (13) يرجع إلى ص 259 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدر الكاتب «سفر الحنين» بأسطورة سومرية تصور انسجام جميع المخلوقات في «سومر أرض الجنوب».
- (14) يرجع إلى ص 259-260 من الرواية، حيث أُرْدِف الكاتب الأسطورة السومرية بفقرات من كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس، تتفق في مضمونها مع تلك الأسطورة.
- (15) يرجع إلى ص 293 من الرواية، حيث صدر «الخواتيم» بقول لـ«عكرمة» عن نعمة النور التي منحها الله للإنسان.
- (16) يرجع إلى ص 293 من الرواية.
- (17) «شرق الوادي»، ص 17.
- (18) المصدر نفسه، ص 17.
- (19) يرجع إلى كتاب «جيرار جينيت Gérard Genette «عتبات Seuil»، منشورات «سوي Seuil»، باريس 1987.
- (20) يرجع إلى «شرق الوادي»، ص 94.
- (21) «شرق الوادي»، ص 94.
- (22) «شرق الوادي»، ص 197.
- (23) «شرق الوادي»، ص 198.
- (24) «شرق الوادي»، ص 200.
- (25) «شرق الوادي»، ص 166.
- (26) «شرق الوادي»، ص 185-186.
- (27) «شرق الوادي»، ص 186.
- (28) الصفحة نفسها.
- (29) الصفحة نفسها.
- (30) «شرق الوادي»، ص 202.
- (31) «شرق الوادي»، ص 203.
- (32) «شرق الوادي»، ص 233.
- (33) الصفحة نفسها.
- (34) يرجع إلى الرواية، ص 241.
- (35) «شرق الوادي»، ص 236.
- (36) يرجع إلى الرواية، ص 237.
- (37) «شرق الوادي»، ص 237.
- (38) «شرق الوادي»، ص 238.
- (39) الصفحة نفسها.

- (40) الصفحة نفسها.
- (41) «شرق الوادي»، ص 240.
- (42) غابرييل غارسيا ماركيز: مائة عام من العزلة، ترجمة سامي الجندي وإنعام الجندي، دار الكلمة للنشر، الطبعة السادسة، بيروت 1987.
- (43) المصدر نفسه، ص 131.
- (*) يمكن أن نذكر من هؤلاء الكتاب كلا من «نجيب محفوظ» في روايته «ليالي ألف ليلة» (دار مصر للطباعة، القاهرة 1979)، ورشيد بوجدره في روايته «ألف عام من الحنين» (ترجمة مرزاق بقطاش، دار ابن رشد، بيروت، د.ت.)، وفاضل العزاوي في روايته «آخر الملائكة» (مؤسسة رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، لندن 1992)، وإبراهيم الكوني في روايته «السحرة» (الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، ليبيا 1996)، ورجاء عالم في روايتها «طريق الحرير» (المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- المغرب، الطبعة الأولى 1995)، والطاهر وطار في روايته «الحوات والقصر» (دار البعث للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، قسنطينة 1980).
- (44) غابرييل غارسيا ماركيز: مائة عام من العزلة، ص 164.
- (45) يرجع إلى الرواية، ص 268.
- (46) يرجع إلى الرواية، ص 275.
- (47) يرجع إلى الرواية، ص 184.
- (48) يرجع إلى الرواية، ص 275.
- (49) يرجع إلى الرواية، ص 285.
- (50) يرجع إلى الرواية، ص 285.
- (51) «شرق الوادي»، ص 282.
- (52) عبدالرحمن متيف: مدن الملح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت 1992.

مي جليلي في روايتها الأولى

من السيرة الفلسطينية كالمسرح

«قبضة غبار»؟

نبيل سليمان

ولك مجموعة قصصية تكتب عنها الصحف، وبإيدك هذه الرواية. ولكن إذا ما انضاف إلى ذلك يقين القراءة من تقاطع الرواية مع مفاسل حاسمة في حياة الكاتبة، فإن اعتبار السيري زيادة قوة. وبطبيعة الحال يسد السيري الذاكرة في الرواية، ليبقى للفن أن يلعب، كي تكون الكتابة رواية، لا سيرة، وسواء قلنا من بعد: رواية سيرية أم سيرة روائية. فكيف جرى الأمر كله في رواية «قبضة غبار»؟

قد لا يكون كافياً لاعتبار السيري في الرواية، أن تكون كاتبتها - مثلاً - فلسطينية، ولها مجموعة قصصية، وأن تكون راوية الرواية أيضاً، وهذا ما نقع عليه في موقع متأخر من «قبضة غبار» (١): الرواية الأولى للكاتبة الفلسطينية المقيمة في سورية: مي جليلي، حين تشير سحر في الرواية إلى أوراق ميادة، وتحدثها على أن تنسى فجيعتها بمصطفى قائلا: «وها أنت اقتربت على (من) التخرج،

الأولى، وتتدفق الاستعادة كتداعيات رهيبة التنظيم: من لقاء ميادة الأول بهذا المقاتل الفلسطيني مصطفى عبد الرحمن، العائد من معارك أيلول في الأردن عام 1970، إلى نجاة من حادث سيارة وحياته في الجنوب اللبناني المتهرب، إلى تسقط ميادة لأخبار الحبيب من مكتب المنظمة - التي لا تسمى - في دمشق، إلى مصرع أحمد المنحوس ورسالة مصطفى التي تدعو الحبيبة إليه، حيث يبدأ تردها من يوم (أحد) إلى يوم (أحد) على بيروت وعلى معقله، فيما منع هو من دخول دمشق لأسباب سياسية، حبذا لو المحت إليها الرواية وإن بجملة، أو لو بررت إغفالها وإن بجملة، كما هو الأمر بالنسبة للبلد الخليجي، فحتى التقية السيرية أو سواها لا تبرر إغفال الاسم.

تصل الاستعادة هنا إلى قرار مصطفى بالانفكاك من ميادة بعد سبع سنوات، مبرراً بالخطابية الشورية المعهودة: «لا أستطيع أن أنجب أطفالاً وأعيش الحب والحياة، أتعلم فوق ألواح التذكّر ودوي الحرب خلفي».

بين لحظة استعادة وأخرى تعود الرواية إلى لحظة القبول، عبر سطور، وبما يوقع للرواية، منظمها للعبة بالزمن، وبما يعزز الإيقاع المنظم الأكبر الذي تبدي باستخدام ضمير المخاطب. فعلى الرغم من بروز ضمير المتكلم كلما تعلق الأمر بما ترويه ميادة من حياتها، فإن الرواية كلها تبدو كمخاطبة من ميادة لمصطفى، سواء في سرد الحدث أو الوصف أو التفجع أو التوله أو النقد أو السخرية.

تسرد ميادة أولاً زواجها التقليدي

يقوم بناء هذه الرواية على حركتين تتوزعناهما مناصفة تقريبا، فتتولى الحركة الثانية استئناف الروي في الحاضر الروائي الذي يترامى قرابة العقدين الآخرين من القرن العشرين، أما الحركة الأولى فتتولى سرد ما سبق، منذ طفولة الرواية ميادة حتى فصم زواجها الأول من فوز، مع قفزة إلى النهاية.

بهذه القفزة تبتدئ الرواية. وبالكاد تترك الحركة الأولى لتأليتها نثارا من النشأة (تكريات الصبا مع لمياء). ولئن كان اللعب، أي النظام المستسر في الفن، قد جعل الزمن في النصف الثاني من الرواية مستقيما ومتصاعدا فهو قد جعل الزمن في النصف الأول متكسرا، عبر الارتجاعات والتأخير والتداخل، مما صاغت فيه التداعيات الذكريات.

هكذا تبدأ «قبضة غبار» من مشروع الزواج الجديد بين ميادة ورياض الصحفي العتيق المطلق، حيث يجمعهما مقهى (الریش) الدمشقي على مشهد من مصطفى عبد الرحمن: حبيب ميادة الدائم، وزوجها الثاني السابق، وفاجعتها.

إنها مصادفة المقهى التي تشرع للسرد أن يشبك لحظات وشواغل ميادة ويطلقها، فتعجل بالخروج من المقهى مع رياض، من لحظة مشروع الزواج الجديد، أي: نهاية الرواية، إلى استعادة لحظة العودة إلى دمشق، قادمة من البلد الخليجي الذي عاشت فيه زواجها الأول من فوز. وفي بيت القبول الذي كان لمصطفى - ولم تزال ميادة تحتفظ بمفتاحه - تقضي ليلتها

وهو يتأهب للعودة إلى غزة بعدما قامت قيامة أو سلو، فترفض ميادة مرافقته، وتنتهي الرواية هنا، لتدع القراءة تنادي النهاية الأخرى التي ابتدأت بها الرواية في مقهى (الريش) وبمشرع الزواج الثالث من رياض.

في هذا اللعب، النظام يتألق ببناء الشخصيات الروائية، فحتى العابر أو الثانوي منها لا يئسى في الغالب، مثل نادي مقهى الريش ورياض والسائق على وذوي ميادة: الأم والأب والجدة والخالة انتصار وابنها منذر، ومثل الزوج الأول فوز، وسحر وإيفا وأبو شادي وأبو جرجس وأم جرجس وسميرة وأبو هاني... إذ تتوفر غالبا للشخصية عبارات محدودة، ترسم هيئة أو فعلا، صفة أو دوراً، يتعلق بما للشخصين الرئيسيين من ذلك، وبما للمحدث المركزي أو للرسالة الروائية منه.

أما الشخصيتان الرئيسيتان، فهما ميادة ومصطفى. وعلى الرغم من أن ميادة هي راوية الرواية بضمير المتكلم، فالرواية لا تتمركز عليها بقدر ما تتمركز على الآخر: مصطفى. وإذا كان هذا التمرركز للآخرين يفي بحق السيرية، ما دامت الرواية هي قصة حياة ميادة، وما دام لميادة ظل من الكاتبة، فما حظيت به شخصية مصطفى، جعل الروائي يتحكم بالسير، سواء في الحب أو الزواج والتوحد، أم بالاختلاف والتناقض والخيبة. هكذا بدأ مصطفى في صور وتقلبات شتى، فهو الرجل الذي يطير، والذي لا يموت، والجني المجنح، كما يعبر أحمد إثر حادث السيارة.

من فواز. ويقوم هنا بإيقاع فرعي ملتاع، هو كلمتها لمصطفى (نسيبتك). ثم يلي تناوب اللحظات: ذكريات الطفولة تناوب ملاحقة فواز لأثار مصطفى في ميادة وكرهه لكتبها ولها. ذكريات حرب حزيران والرحيل من حمص إلى دمشق تناوب قرار الانفصال عن فواز، متوجاً بما يلخص تجربة ميادة معه: «نسيبتك يا فواز بعد ثلاث بقاسق» و«تركت لك يا فواز كل الدول التي تتضح بنفطها، لم أشرب منه قطرة، سواده فقط سود قلبي ولطخ ذاكرتي». وفي نهاية الحركة الأولى من الرواية، تأتي ذكريات المراهقة والقبلة الأولى مع أبي شادي الذي لا يرى في ميادة العائنة إلا ورقة فيزاً آتية من بلاد المال والعزة.

على إيقاع فرعي جديد هو عبارة ميادة لمصطفى (هذا بيتك) تبدأ الحركة الثانية من الرواية، حيث تنسقط ميادة في المكتب أخبار مصطفى الذي صار يحضر إلى دمشق. ويقودهما إبراهيم إليه، ليفرض الحب الزواج، ويرحل العروسان إلى لبنان عشية حرب 1982. ومن هذه الحرب إلى رحيل مصطفى مع المقاتلين الفلسطينيين، إلى مجازر صبرا وشاتيلا، إلى عودة ميادة إلى دمشق، تتوالى لحظات الحاضر الروائي، وتضمي بميادة إلى مصطفى في معسكر المقاتلين الفلسطينيين في السودان، حيث يبلغ به اليأس والعطب مداه، ويؤثر الصحفية الإنكليزية إيفا. التي ستتكشف عن جاسوسة لإسرائيل. على ميادة التي تؤوب محملة بالخيبة، لكن حبها لمصطفى لا ينطفئ، لذلك تلبي دعوته إلى تونس،

والقضية ذهبت إلى شؤونها.. وفي كل ذلك، كما فيما يخص الشخصيتين الرئيسيتين، تتصل السخرية بالرسالة الروائية، كلما غدت نزيفاً روحياً فردياً ووطنياً، وكلما غدا الهجاء ينزف حباً. وهذا ما تنهض به ميادة في اللحظات الروائية الحاسمة والمدماة، فترسم في بداية الرواية تلك المرأة اللاهثة سنوات خلف من ألقاها بعيداً، تلك العاشقة التي كانت هزيمتها على يد من أعطته كل شيء. وفي عيني رياض تبدو ميادة تلك المثقفة العميقة التفكير، والشخصية القوية والعنيفة. وعندما تنتهي من فواز ترسم نفسها عائلة بجناح مهترئ، ومن قبل، عندما يفرض مصطفى الانفكاك الأول، ترسم نفسها تائهة على هامش سيرته، تطلق وهي تتكسر، كحفنة قش تحترق تحت عبء الوطن. أما عندما تتزوج من فواز، فهي تخاطب مصطفى: «تحررت من أحلك وحريك، وأجربتك الثقيلة المبرمة»، لكانها تنتقم مما كان: «قللت من شأني واستأثرت بالمدح أيها المقاتل»، وبعد الطلاق من فواز، وإذ تصل ما قطعه مصطفى لياتي زواجهما، تخاطبه: «أنت يا مصطفى لا تعرف ماذا تريد. وأنا أبحث عما تبقى منك لأعيد، أسترده، أحارب لأجله منحة لعينيك». أما في المعسكر السوداني للمقاتلين الفلسطينيين، وإذ يتخلى مصطفى عنها، فهي تخاطبه: «أنا لست الآن طرماً، أنا هنا مسيرة عذابات وهزيمة حملتها على عاتقي، وأنتيك أمسك يدك نحو السماء لنبدأ من جديد».

بهذا كله تبدو (قبضة غبار) رواية حب، ولكن على إيقاع الحرب، من

ومصطفى كما ترسمه ميادة عندما يفرض الانفكاك أول مرة: مقاتل جامد يشبه المسدس الذي يلاصق جبينه، لا يفعل شيئاً سوى انتظارها مسترخياً في موقعه، كل أحد. أما عندما يفرض الانفكاك الثاني فهو المقاتل «الذي لا يتطرف، ويضع دائماً الوسط في بطن القضية، ويشرع مجالس اليمين واليسار». وفي النهاية عندما يختار طريق غزة، ترسمه ميادة كالآخرين، يتبضع الأمن والسلام، وهو البياض سييء الطالع الذي قذف أول ما قذف. بالحب للعرض على من يشتري.

لا تكتمل صورة مصطفى إلا بصورة ميادة التي تبدو متفردة في شقاوة الطفولة، كما تبدو متفردة في العشق. وإذا كانت السخرية ملمحاً بارزاً في تصوير الشخصيات الأخرى، كما في تصوير ميادة الطفلة والمراهقة، فهذه السخرية تغدو نزيفاً لميادة إذ تغدو هجاء لمصطفى.

هو ذا مثلاً. من الشخصيات الثانوية أبو جرجس الذي تلجأ إليه أسرة ميادة في حرب 1967: «المتحضر والشيوعي العتيد بلبس خاتماً ذهبياً حفر عليه رأس لينين بدقة». وأبو جرجس أيضاً هو: قروي متحضر وشيوعي أحمر قان، يضع رأس لينين في إصبعه خاتماً تضامناً مع الفقراء المنهزمين والفلاحين الذين يحرثون السماء بعد أن وقعت الطامة». وتلك هي - مثلاً - المنظمات الفلسطينية ومكاتبها في دمشق، بعد واقعة أو سلو، من القيادي (أبو هاني) إلى مسؤولية المرأة (سميرة). فالمكاتب صارت عنابر لمرضى البرص، والناس اعتزلتها،

أصداء حرب 1948 كما ترددها الجدة، إلى أصداء حربي 1967 وأيلول 1970، كما ترددها ميادة، إلى ما ترويه من الحرب الأهلية اللبنانية وحرب 1982. وإذا كانت الحروب الأولى «حكاية من ذلك الزمن» وتكريرات لا تمحى، كما تصف ميادة حرب 1967، فالحرب الأهلية اللبنانية هي الحاضر الروائي كما تكررت صورته في روايات هذه الحرب، من صورة لبنان الماضي النازهي إلى رحي الجنون.

ويتشارك مع ذلك العدوان الإسرائيلي الذي بلغ ذروته في حرب 1982، كما تبلغ هذه الحرب والحرب الأهلية اللبنانية، ذروتها، في مجازر صبرا وشاتيلا.

تشكل الحرب ميادة ومصطفى، كما يشكلهما الحب، ولكن كل بتلوين، لكن الهزيمة الشخصية تعبير من وعن الهزيمة الوطنية. بل لكان بلوغ الحب الطريق المسدود، تعبير من وعن ما ألت إليه الحرب من سلام أو سلو. فمن جهة، وفي اللقاء الجنسي الأول للعرسين ميادة وفواز، (ترتكب هي اسم مصطفى، وتنادى به فواز، وتخطب ذلك المائل دوماً فيها: «أبعد يدك يا مصطفى، كأنك تجز قطعاً من لحم وجهي»، وفي المعسكر السوداني، حين يقبل مصطفى على مضاجعتها، تطلق الغربة السؤال والرجاء: «من أنت يا مصطفى؟ أبتعد أرجوك لا تعدم في ما بقي منك». ومن جهة أخرى نقراً لميادة التي لحقت بمصطفى إلى الجنوب اللبناني: «هي الحرب التي عصفت بي إلى آخر الدنيا، أبحت عن مأمن مع رجل لا أعرفه، وأمان كاذب

لم أصله». وفي غمرة ذلك نقع على نهزات شتى للرسالة الروائية، منها مخاطبة ميادة لأمها: «متى تشيع الأوطان من اللحم والدم؟ أنت تعرفين يا أمي أكثر مني وطنك. أنا لم أره. هل سيأتي يوم وترتوي هذه الأرض?».

إنه سؤال الوطن والمستقبل بين جيلين فلسطينيين فاكثر. وهو السؤال الذي سترسم له الرواية جواباً في محاولة لميادة ومصطفى، حيث نقراً عن الإسرائيليين: «يسعدون من حيث أتوا، ويعتذرون عن سنوات ضيعوا فيها الوقت والتاريخ، وهم يقتلون ويقتلون». وفي سانحة أخرى، حين يركل المقاتل طارق صدر الأسير الإسرائيلي، نجد مصطفى يرجع صدى ما من مسرحية سعد الله ونوس (الاشتصاص)، وذلك بمخاطبته لطارق يصعد الأسير: «هو ونحن حُشَرنا بهذه المعركة وتلك المغارة».

بخروج المقاتلين الفلسطينيين من بيروت عام 1982، ينتحر ببغاء خالة ميادة (انتصار) التي انتكس اسمها: عبات محاربتها في رأس ببغاها الذي هبلته الحرب، وأفقده النطق، واتكا يحبس اسم الخالة في حنجرتها الكبيرة، ثم طق، مات، انتحر. وبعد السنين التي أسفرت فيها الهزيمة عن أو سلو، تتركز الرسالة في نهاية الرواية على هذا المأل. فمصطفى اختار العودة إلى غزة، وميادة ترفض هذا السبيل، وتهجوكل من اختاره، وليس مصطفى وحده، كما تهجو الزاهن العربي. محطة الجزيرة التي تصفها بالوهابية. فالدولة الفلسطينية الموعودة كما تراها ميادة. العوبة

له أو بوق. وبالمقابل، فالكاتب العرفي، بانتهازيته وديماغوجيته، يحل على كل ما هو نقدي، فينخر بذلك صلب السؤال الإشكالي الفلسطيني العربي، سؤال الحاضر والمستقبل، بما هو سؤال نقدي أولاً وآخراً. ولقد عبرت رواية «قبضة غبار» عن هذه النقدية بامتياز. وإن يكن ضغط الفكرية قد نتأ في نهايتها. كما عبرت رواية (البند) وسواهما الكثير مما تكتبه الرواية الفلسطينية في الداخل وفي الشتات، ومما تكتبه الرواية العربية بعامة. ولقد حققت مي جليلي لروايتها الخصوصية في هذا المشهد الروائي، سواء بما رأينا من البناء والزمن والشخصية والإيقاع والسخرية، أم بما جاء في الرواية أيضاً من اللعب بالتفاصيل وبالوصف وبالضمائر والحوارات التي أثقلت عليها أحياناً الشاعرية والفخامة (بين ميادة ومصطفى)، بينما فجرت حيويته العامة الفلسطينية على ندرتها. ولا ينبغي أن نغفل هنا اللمسة الأنثوية التي لم تخصص فقط تعبيرات ميادة عن عشقها وكرها ورغباتها وعنائها، بل خصصت أيضاً الكثير مما قامت للرواية به، وهذا ما يجعل المرء يحار في عدم معالجة الأخطاء الإملائية والنحوية والطباعية الوفيرة، والتي تذكر برواية نهاد سيريس (حالة شغب) أو رواية هيفاء بيطار (أمرأة من طابقين)، على بعد ما بينهما وبين رواية (قبضة غبار).

الحاوي والبيانيق، ومصطفى مدان لأنه يتساءل: «ماذا لا أقول لهم: إسرائيل دولة ولنا دولة، وقد أصبحوا يسمحون لنا».

ها هنا تبدو الفكرية ضاغطة على الرواية. فالفكرة تحيا بالعلاقة الحوارية مع سواها، لا بالخطابية ولا بالشعارية ولا بالانفراد، والفيصل الروائي هنا هو القدرة على تصوير أفكار الغير. أما فكرة المؤلف فلا ينبغي أن تكون سوى تكوين بين تكوينات. وها هنا يستذكر المرء ما كتبته دوستوفيسكي إلى مايكوف حول روايته (الشياطين): «لقد أغرتني الفكرة وأحببتها بهوس، ولكن هل أتمكن منها دون أن أفسد الرواية».

على العكس من ميادة، نرى سراب في رواية (البند) لنعمة خالد، تتسلل إلى غزة بعد أوسلو، لتقاوم التيار الذي صنعه، كما تقاوم المحتل. وفي هذين الخيبارين مما رسمت الرواية الفلسطينية في الداخل وفي الشتات. فضلاً عن خيار مصطفى. يقوم السؤال الإشكالي الفلسطيني العربي، سؤال الحاضر والمستقبل. وهو السؤال الذي يبسطه فينخره من أسميته بالكاتب العرفي، أي الابن النجيب لزمان الأحكام العرفية وثقافة قانون الطوارئ كما عبرت فريدة النقاش منذ سنوات. فالكاتب العرفي، إذ يخوض في السلام وأوسلو والتطبيع والقومية والوطنية، من بين مفردات ذلك السؤال، تراه مسعوراً بلغته القديمة التكفيرية والتخوينية والمزاودة والتشكيكية والمعصومة، فيسيء أول ما يسيء إلى من هو ببغاء

مظاهر

أسلوبية في رواية

حسن حميد / جسر بنات يعقوب

زياد مغامس

المشارب، كما يبدو لاحقاً. وأي عمل روائي يكون عبارة عن تجسيد لتجربة إنسانية، تهدف إلى شيء ما، وتهدف هذه الرواية إلى تحليل الشخصية الصهيونية التي تبذل كل شيء في سبيل تحقيق مأربها، فمذئذ النشأة الصهيونية حتى اليوم، وهي تحاول السيطرة على العصب - المال - وتبذل الجسد وتنمدر بكافة القيم الأخرى، في سبيل الوصول إلى ما تريد، وهذا ما سعى إليه يعقوب (أ) فأمسك المال جيداً، وتخلّى عن كافة القيم والمواقف المتعارف عليها إنسانياً وعربياً ليحقق مشيئته في التملك.

كما أن العمل الروائي تجربة خاصة، نرى أن فهمها بعمق يحتاج إلى تحليلها إلى عناصرها التي تشكلت منها وهي في الرحم، وإبان مخاض الولادة، التي يتم خلالها التوليف بين الجزئيات التي تمنح

هي الرواية الثالثة للقاص حسن حميد، بعد أعمال أدبية عدة توزعت على تسع مجموعات قصصية، وروايات ثلاث، وكتابين اثنين في الدراسات، وهي الرواية الثانية التي نالت جائزة نجيب محفوظ للرواية العربية للكاتب نفسه، والحديث في مضمون رواية نالت جائزة عربية هامة، لا يكون ذا أهمية، بقدر ما يشكل دعوة للقارئ لجني متعة القراءة، لن نتحدث فيها مباشرة، وسيظهر جزء منها بشكل طفيف بشكل دالة تدل على المضمون، كما أن إطلاق حكم قيمة على هكذا رواية، يكون ضرباً من السذاجة، ونوعاً من تحصيل الحاصل.

وهي رواية تثير إشكالات واسعة، لغنى مضمونها واتساع أفقه، ويمكن لقارئها أن يتلمس وشائج تربطها بالواقع والممكن والأسطورة والتاريخ، والصراع فيها متعدد

التالية: الأضحية ١. الأضحية 2.
الفأنية الغريب. الحمام. الجذور.
المناحة. الموافقة. يوم الرضا. الوقيدة.
الحكيم يعقوب. موت يعقوب. الأجنة.
وكل من الكتب والمقدمة جاء موزعا
بالطريقة التالية تقريبا:

اعتراف أولى. اعتراف آخر،
اعتراف أخير. تذييل أول، تذييل ثان
تذييل ثالث، فهامش أول، فثنان ،
فثالث، فتفصيل صغير، فصغير جدا
فتعليق، فتعليق صغير جدا فتذييل
ختامي، وهكذا تتناثر خيوط الرواية
في عناوين كبيرة، وأخرى صغيرة،
وأخرى مردفة، وأخرى تردف
الأولى، فتفصيل صغير، فأصغر،
فصغير جدا ثم تعود الخيوط
الشعرية لتلتقي مع نفسها، الأصغر
فالأكبر فالأكبر لتكون نصا ناطقا بما
فيه، مشبعا بالحياة السارية بين
سطوره، تماما كما هي الدورة
الدموية التي تنشعب، وتنشعب، ثم
تعود لتلتقي في القلب، مركز الدفق
والحياة.

حدثتنا المقدمة عن الدير: الدير
الذي تقطنه راهبات ثلاث، تتخفن
بزي الرجال، وتنظرن إلى حنا
بشيق، ثم تسرد قصة كل واحدة
منهن بتفصيل جميل مركز، وردت
فيه التفاصيل المشبعة، ثم وصف
الدير بإفاضة مناسبة لا ترهل فيها
ولا فضفضة، لتكون المقدمة جزءا
هاما من الرواية، ولكي نوضح ما
نهدف إليه بدقة، نقدم بعض
المقبوسات من صفحات مختلفة من
الرواية، ونتحدث من خلالها عن
بعض المفردات:

النص- أيا كان. تأثيرا جماليا، يحاول
البدء من خلاله الدخول إلى وجدان
المتابع والتأثير على عاطفته، ويقدر
عمق هذا التأثير، يكون نجاح العمل.
ولصعوبة تحليل الرواية إلى
عناصرها الأولية المكونة منها، أثرنا
أن نسير في مسرب ضيق، نتحدث
من خلاله عن جزئية من جزئيات
الأسلوب، وفي وعينا أن القليل يغني
عن الكثير، ويدل عليه، ونرى أن ما
سنطرق إليه يشكل دالة مميزة، لأننا
سنرى من خلاله كيفية خلق المعنى،
لا المعنى ذاته.

تتواصل الرواية شكلا من خيوط
متناهية في الدقة، مقدمة وفق نظام
روائي لغوي، يستمد معناه من
علائقه بغيره، وفيه معان مهدوفة،
مطروحة بأسلوب يساير المعيار
السائد أحيانا، ويتجاوزه أحيانا
أخرى (2) بميله نحو الشاعرية
ولفهم ذلك بدقة سنتحدث في جانب
من جوانب أسلوب الرواية المذكورة،
ونرى مدى انعكاسه على الشكل
الروائي.

تتألف الرواية من مقدمة طويلة
تشكل جزءا من العمل الروائي،
وتحوي العناوين التالية:-

الدير والرهبان. حنا المحرم المر،
الراهبات، ماريا. صفية، مرجانة،
ومن ثلاثة عشر فصلا سماها
الروائي كتابا، كنوع من أنواع تجديد
الشكل، وتجديد الشكل هدف الكتاب
دائما، والرواية جاءت على شكل كتب،
يقسم كل كتاب منها إلى أجزاء
صغيرة، فأصغر، إلى أن تتناهي في
الصغر وجاءت الكتب حاملة العناوين

- لا صرخة، ولا ضربات، ولا طلقات ص 11 (1).

- كانت بديعة امرأة من بللور، شفيفة ناعمة، لامعة وملساء، صافية وحون، ريقها حلو جذاب، أجفانها دهشة الدنيا وسكرتها ص 25 (2).

- يعملن كثيرا، يتذكرن كثيرا، يمكن كثيرا، ص 45 (3).

- جاءتني ماريا، فتاة جميلة طويلة، رقيقة الحواشي، شاحبة الوجه مصفرة نحيلة .. ص 60 (4).

- كانت صفية جذلي، ضحوك، (كذا) تركض، تدندن، تمهم، تنادي ص 61 (5).

- الجسد النحيل المرتعش، الغابت الشعر، الضيق الوجه، الحنون... ص 69 (6).

- أحسست بتلاحم الأكف والأصابع، والأذرع والخصود، والأنفاس والشعر والشفاه، كان كالحمي، وكنت في هيجان، وشعرت وإياه، بأن الدنيا وسعادتها مختزلة بهذه الوقفة في ليل مظلم، خلف حاكورة الدار، وقرب السياج، وبعبدا عن الناس والكلام، والطعمام والشراب، بعيدا حتى عن الهواء، منذ الجرعة الأولى، منذ اللقاء الأول، واللهفة الأولى، والمكاشفة الأولى، انقادت لبرهومة، وصار حلمي ودياي، صار خفقان قلبي له، وصارت نظافتي وندباتي وتسريحات شعري، وأسأوري، وأقراطي، وضحككي ووشوشاتي ولساتي وجمالي،

ونور وجهي لا شيء بدونه، صارت كلها له، له وحده، كنت

أتمنى أن لا يأتي النهار كي أستطيع رؤيته، كي أشبع منه، وكان برهومة حنونا لهوفا، ناعما مخلوقا أشبه بالسحر ص 83 (7).

- توقفت تماما، حتى صخب النهر ولى، والدنيا ضاقت حتى صارت سريرا ناعما دافئا لذيفا من العشب الندي الطري، لمخلوقين تعارفا قبل لحظات فقط، فأحسنا بالنشوة المحلومة، قرب الماء، ومن هفوفات أوراق الأشجار المتشابكة الكثيفة، فتوحدا في غيم الرغبة الداخلية، وغابا وقتا كان من خمرة وأطياب وريحان وشذى ص 151 (8).

- فيوافقه يعقوب ويعتذر منه، ويصارع حبه بأنه، ومنذ وصوله يحس بأن الطبيعة من حوله، بكل شجرها ونباتها ومائها وهوائها... ص 161 (9).

- وأبنته الطويلة الشقراء، كانت بنتا طويلة ممتلئة، ذات شعر أشقر طويل، ووجه طويل أبيض ص 163 (10).

- بدا سليمان عطارة لجوديت، كأنه الشبيه الكامل لأبيه، بل بدا كأنه التوأم الآخر، بوجهه الأحمر، وأنفه البارز وجبينه المتفؤض ورأسه الأصلع إلا من بواقى شعر طويل متهدل فوق أذنيه المحمرتين الكبيرتين ص 191 (11).

- صاحب المقهى الذي ينادونه الغيوشي، وهو رجل ربعة، ممتلئ الجسد وأوسع الصدر، كبير الكفين، منفتح الخدين، أنفه أقنى شفاه، معلقتان بشاربين أسودين كبيرين كئان ص 244 (12).

عقوا، بل طريقه ليكون ميلا نحو شيء مهدف: يفاجئ المتلقى بتكهنته، فالحرف والكلمة عندما تتكرر، تكون أكثر ثباتا في الذاكرة لأن المخيلة تتلقاها جذوات صادرة من قلب محترف، يتفاعل معه، ويخبر بنهايته، أو بشيء منها، وملمح التكرار ورد في مواطن كثيرة، عرضنا لقسم طفيف منها للدلالة على ما ذهبنا إليه، وننتقل إلى الملح الأكثر بروزا:

2. تكرار الصفات:

بداية نعتبر الخبر المفرد والمتعدد، نوعا من أنواع النعت، لأن الخبر في التعريف نوع من أنواع نعت المبتدأ، وقد يكون أكثر دلالة منه عندما يتعدد، وبه تكتمل الجملة، التي يكون فيها الخبر مسندا، والمبتدأ مسندا إليه، وتعدد الأخبار أو النعوت يؤدي إلى نوع من الشمولية تتكامل به الدائرة الواسعة، المؤطرة للشيء الواحد، وهو الشيء الملموح في المقبوسات: الثاني، والخامس والحادي عشر، وهي تتحدث عن سليمان عطارة وابنته، وبديعة والنهر، وبعضه إخبار لفعل ناقص، وتزيد بتكرارها تكامل نقصه، وزيد تكامله، وبعضها الآخر كان خبرا للحرف المشبه بالفعل وما سمي كذلك، إلا لأنه يشبه الفعل في عمله أولا، ويؤكد الجملة ثانيا، وهو هنا يلتقي مع الخبر الذي يؤكد بتكراره الحدث مثلما يكمل نقصه، وينقله إلى التمام، مما يؤدي إلى لوحة

ومن يتأمل المقبوسات يمكنه أن يلحظ فيها أشياء كثيرة، يهمننا منها ملمحان اثنان هما:

1. ملمح التكرار:

نلمحه في المقبوسات الأولى والثاني والسابع، بنوعيه الحرفي والكلمي، ومنه تكرار جملي يلمح في أماكن أخرى، يرد هنا وهناك، في جمل لا تتألف من أكثر من عنصرين متوازنين تماما، ولهذا الملح دلالة سترد لاحقا، والرواية كأي عمل إبداعي، ليست أحداثا عادية وحسب، بل هي أحداث تحمل في طياتها معنى ودلالة مهدفية ترتبط بالأسلوب، من خلال خطوط نفسية وأهية، لكنها موجودة - رغم تناهياها في الدقة - وفق نظام نفسي يستمد معناه من ثقافة مبدعه، وفي المقبوس السابع تلمح شيئا من نفسية الكاتب، وثقافته وعمقه السياسي، فمن خلال التراتبية الموجودة فيه، ومن خلال الجرعة الأولى، وانتهاء بالمكاشفة، أي بدءا من الجزء، انتهاء إلى الكل، هذه الصياغة الفنية قابلتها صياغة لغوية انتقل فيها المبدع من الحرف إلى الجملة إلى السياق العام، والوجود والعدم في المخيلة قابله مثل ما دي روائي، حيث بقيت آثار الجسر والمقبرة، دليلا على رحيلهم القريب، ويدل هذا على ثقافة المبدع ووعيه للموضوع الذي يكتب فيه، وقد اقتصر فيه على أشخاص محددين، كدلالة على الكل، ولهذا طرق باب التكرار الذي لم يطرقه

جدا، وبذلك كانت أقدر على حمل عناصر الحركة المتمثلة في النقلة الكلية السريعة المترادفة بعناصرها المترابطة بالحروف أو بأفعالها الحركية كما في / دندن مهمم نادي / التي وردت في صيغة الحاضر الذي يحمل معنى الاستمرار الوارد في السياق الجزئي كفصل من رواية، أو الاستمرار في متابعة أعمال الصهاينة حتى النهاية المحتومة، كشكل روائي كلي، ينطبق فيه الفكر على الواقعين الروائي والحقيقي، المصنوعين من العناصر اللغوية والعرفية التي تستمد معانيها من علاقاتها بالعناصر الأخرى، والمكونة من مسند ومسند إليه، فعل وفاعل، مبتدأ وخبر، صفة وموصوف في اللغة، ومن أشخاص لهم أدوار هامة أو ثانوية في الواقع الروائي (يعقوب وبناته والفلاحون) والمتتبع لصفحات الرواية يراها تزخر بهذا اللون من الكتابة، أي وجود الأخبار المتعددة لمبتدأ واحد، يكرر الراوي حالة الإخبار عنه ليثبتته ويعطيه نوعا من تكامل وأهمية، ويوضح هذا المقبوس الأخير الذي تحدث عن صاحب المقهى الذي بدأ وصفه من الكل (ربعه) وانتهى بالجزء الصغير (شارب مدلى)، وقد مرر الوصوف من خلال كلمات نقلت إلينا مشاعره تجاه الموضوع، فalcاص يتعاطف مع برهومة وعشيقته، وتظهر ذلك كلمات المقبوس السابع، (كنت أتمنى أن يأتي النهار، كي أشبع منه، وكان برهومة حنونا لهوفا ناعما مخلوقا أشبه بالسحر) يلاحظ تكامل وصف

لغوية، تتكامل خيوطها بالأخبار والنموت، كما في المقبوسين الخامس والسابع. أو هي كما قال د. عبد العالي بو طيب: «الصفة تسد الثغرات المتولدة في عملية تحويل الحوار الشفهي المتعدد العلاقات (صوتية - حركية - إيماثية) إلى حوار كتابي أحادي العلاقة - الكاتب وذاته أولا - لذلك يكون ملمحا دالا يربط بينه وبين المتلقى ثانيا ليكون تكاملا تحولت به كل العلاقات اللغوية إلى علامات كتابية في محاولة من السارد المبسّد لوضع المتلقي في الصورة الحقيقية أو شبه الحقيقية للخطاب المفتوح في ذاته) * (3)

بالإضافة إلى أن الصفة تسهل عملية تصديق الحدث، وربما من أجل هذا يلجأ حسن حميد إلى استعمال الصفات، لينتفي الوسيط بين الرواية والمتتبع دون أن ننسى أثرا إيجابيا آخر لهذه الصفات في خلق التوازن التقريبي بين زمن الحكاية، وزمن الخطاب الروائي، بعيدا عن هامشيات السرد وتقنياته المتعددة، وبذلك تصبح كل الوقائع على مستوى واحد من الأهمية، لا فرق بين طريف وتليد ورئيسي وهامشي، وهذا ما يلمح في الرواية منذ بدايتها وصولا إلى رحلة الختام وبذلك تملأ الفراغين الزمني والنفسي لدى القارئ، لأنه لا يلاحظ في رحلة القص أي ترهل أو إفراصة رغم طول الرواية النسبي، بقدر ما كان يجذب الوصف ويتمامى في طلب المزيد، فجملة القص كانت حادة مؤثرة، في تشكيلها الأسمى والفعلي، وكانت قصيرة، بل قصيرة

غالباً، ومن يقرأ نص صفيّة يعرف أشياء كثيرة عن أوصافها وطقوسها ومشاكلها، وتفكيرها، فهي في الحمام عرفت أشياء كثيرة وقالت: يجب أن أضحى، صار الرجل عندي رواية وحلماً ومتعة وعالمًا غنياً مدهشاً بعد ما كان في نظري جفافاً وباعثاً على الرذائل، وتعرفنا على أساليب كثيرة تستحضر الرجل ولا تقربه، واتقنا جميعاً على أن هذه معطيات فابتعدنا عنها، ص 76* (5) الوصف الشعري اللّاهب أولاً أعقبه التفكير في الامتناع عن الرغبات من خلال ألفاظ أعطت للقصص مفايحها، بحيث أنها أحدثت تأثيراً مباشراً وتداخلاً جليلاً، فيه تحديث لغوي مرتبط بالفكر المستند عناصره من الواقع، أرض فلسطين - جسر بنات يعقوب - فكر يعي أصل النشأة ويعرف منتهاها الذي أورده واضحاً في ختام الرواية.

وتؤدي الوصف دوراً أساسياً في تطوير الحدث لأنها النواظ التي يرشح منها الفكر، ويلحظ ذلك بدقة من خلال التكرارات المؤكدة التي ترد فيه كما يفهم من المقبوس التالي: (أيقونات كأنها التطريز البديع على أطراف منديل نظيف، شديد البياض والنعومة) ص 12* (6) ونحن إذ نقرأ الوصف نراها قريبة من الواقع الذي ترسمه بدقة ووضوح، وفي العرض التالي المنترج من المقبوسات بشكل عام يمكن أن نوجز الحديث عن النعوت في التالي:

نماذج من الموصوف: المنديل - الأيقونة - الشجر - الرجل، النهر أو أي

الشخصية مع الوصف اللغوية، وهذا هو سليمان عطارة مثلاً على لوحة الواقع من خلال الوصف المتنام برأسه الأصلع، وجبينه المتفخض، ومثله كانت بديعة بشفاقيتها وعذوبة ريقها، والصفات تسير في اتجاهات مختلفة حول الشيء المستهدف لتكون تكاملاً تقسم القيمة من خلاله إلى قيم، والموقف الفني إلى مواقف، بحيث نحس أننا أمام عدد لا نهائي منها، وهذا يأتي من الدقة في التعامل مع المسند والمسند إليه، وكما قال بارث: (عندما نحاول تعريف دالة فإننا مجبرون على استعمال دالة أخرى لترجمتها) * (4) ويمكن أن تسمى الدلالة الثانية، الدلالة المفسرة، وهي ترد بأشكال أخرى يركز فيها على جزئية معينة، كما جرى عندما وصف النهر، أو تحدث عن العلاقات المحرمة من خلال جملة من الأحداث الصغيرة الأقل أهمية، الواردة في جمل قصيرة، وهي التي توصف مباشرة، كوصف المضاف والمضاف إليه ليعطي نقلة فكرية جديدة ومنه: هففات أوراق الأشجار الكثيفة، غيم الرغبة الداخلية، منذ الجرعة الأولى، وغيرها، فقد كانت الأشخاص أو العناصر الرئيسية توصف مباشرة، والعناصر الأقل أهمية توصف من خلال الإضاءة، ومعظم الوصف التي وردت في الرواية كانت دلالة ثبوت لا دلالة حدوث طارئ، لأنها دارت حول جغرافيا المكان وأشخاصه، وهما لم يتغيرا من لحظة البداية إلى خيط النهاية، كما كانت مهدوفة ليصل القارئ منها إلى نتيجة

موصوف آخر...

نماذج من الصفة: نظيف - شديد
البياض - أشعث - أخضر - جمال لا
نهائي.

الدلالة: توضيحية - تطابق - تماثل -
تطابق استيفاء.

العملية: واقعية - داخلية - متخيلة،
تنوس بين الفكر في المجردات،
والواقع في المحسوسات، وهذا
يناسب العمل الروائي كثيرا.

نوع الصفة: واقعية في الطبيعة.
من حيث الموضوع الموصوف:
شاعرية بسيطة في اللغة، اجتماعية
في الأشخاص، متماثلة في الفن.

هدف الصفة: إظهار المخزون
النفسي المتمثل للموصوف تماما،
وزرع التأثير في المتلقي من خلال
تحويل الواقع التخيلي إلى مدرك، (ما
في الذهن إلى الوريق).

طريقة أداء الصفة: وردت الصفة
في جمل قصيرة مؤلفة من عنصرين
غالبا، استطاعت أن تحول إلى واقع
حسي، بعد أن كان صدى في الذاكرة.
أما الصفة في ذاتها، فيمكن
للمتعمق أن يلحظ فيها ما يلي:

صفات: واقعية، واضحة، جريئة
دقيقة، تبدأ في نقطة وتنتهي إليها من
حيث الاستيفاء، والأهم من هذا أنها
ترد في مستوى القارئ، وتستثير
عواطفه، كما أنها ترتبط بالمكان
والأشخاص (قرية الشماصنة
وسكانها) والدير وسكانه غالبا، كما
أنها ترد مكررة في معظم الأحيان،
بعطف أو بدون عطف، ومن خلال
الإضافة أو بدونها، وبها تطابقت
الحركة مع السكون، وتكاملت حدث

القص الكلي أو الجزئي، وهذا بعض
سر جاذبية عمله بخاصة وأعماله
بعامة، وفي بعض المقبوسات ما يثبت
كل ما ذهبنا إليه.

وورد ذلك ضمن جمل متوازية
وأطر لغوية جذابة واضحة،
والوضوح هنا يعني التكامل
والجمال، حيث لا تلحظ ثغرات لغوية
أو فنية في النص الروائي، وهو بذلك
يجذب الانتباه تماما كما هي الرواية
التي استطاعت جعلتها لغوية نقل
صورتها المتخيلة من الذهن إلى
الواقع، عبر جزئيات اللغة التي تحمل
بعض الحدث الروائي.

ونعود إلى أسلوب القاص، لمحاولة
تحديد بواطن جماله، ونرى أنه أت
من جمالية الوحدة الكلية التي تتمثل
فيه، ومن تنافسها في الصغر،
والمحافظة على ارتباطها بالحدث،
فهو كتابة نمطية ترتبط بالكيان،
وتصنعه في آن، تماما كاللدورة
الدورية التي تتكامل في الجسد، كما
تتكامل الرواية على الصفحات، ذلك
من خلال تقاليبه التي تتبدى في
النوع، كما في وصف أفكار وجد
صفية التي يدخل بعضها في لا
شعور، لأنها وردت ضمن البناء
الطبيعي للجملة العربية البسيطة فعل
وفاعل، صفة وموصوف، مبتدأ
وخبر، وكانت أداة فعالة في توصيف
الفكر، وأداة محفزة على الانفعال،
وجعله ينادى كما تتداعى الصفات،
مما يضيف تأثيرا ناتجا عن جمالية
اللغة المتواشجة مع الفكرة أو
المضمون وللوصول إلى هذا التفاعل
كانت تتوالى النوعات أو الأخبار التي

المعايشة الدقيقة للتراكمات التي تألفت منها فكرياً قبل أن تعطي شكلها النهائي، وكانت المفاجأة في الحدث تردفها مفاجأة في انضباط اللغة، صحة ونزاهة وبدقة وشاعرية، وفي النهاية طرح السؤال التالي، هل كان عمل القاص اللغوي والشكلاني عفويًا، أم كان للفكر دور فيه ونرى أنفسنا أميل إلى أنه عمل مهدف أخرجته اشتراك الوعي واللاوعي بدفق متوازن، حقق حضوره بدقة، فالعدم في الواقع، وفي الفن لا يولد إلا العدم، وقد بدأ الصهاينة من لا شيء، وسوف ينتهون كذلك، وبين الصفحات، والبنت تسأل والدها: كيف لا تعرف أسماء الأشجار والأمكنة والنباتات يا أبي؟ وكيف تكون لنا ونحن لا نعرفها؟ والإجابة جلية لا تحتاج إلى تأكيد، وكما بدأوا انتهوا... إلى لا شيء، ولم يبق منهم سوى المقبرة والحجارة.

وبدهي أن لغة القصص لا قواعد معينة لها، وهي تظل خارج التأطير دائماً، كأي عمل إبداعى رصين، وكل لغة فيها ممكنة، لأنها تنمو فوق أرض بكر، وتروى من نبع الحياة الذي لا ينتهى.

والكلمة في الرواية هي الوحدة الأولى، والعنصر الذي تتشكل منه الجمل القصيرة المتوازنة، حيث الفكرة باللغة بالوعي بالواقع، أو بما هو موجود في الواقع، ويدل على المستقبل، فالرواية تحمل مسؤولية قضية تبدأ بطولها من الجذور فكرة بناء الجسر، وفكرة بداية ونهاية ما يسمى الدولة الصهيونية، مما جعل

ترد في دفق متوازن قريب جداً من مستوى القارئ الذي لا بد أن تتأثر عواطفه بصفة، أو تتحرك أحاسيسه بنعت يمكنه من الفهم والمتابعة لموضوع القصة ولغتها الشاعرية.

ونرى أن شكل اللغة كان يطابق شكل الرواية التي كانت عبارة عن كتب (لغة) تتوزع في الشكل على اعترافات: أول، آخر، أخير، وتذييل أول، فثان، فآخير، وهوامش، أول، ثان، وحاشية وحيدة، وهكذا كانت الصفات والأخبار الواردة في جمل اسمية أو فعلية ومكملاتها من صفة، صفتين، صفات، خبر، خبرين، حروف عطف، جمل متوازية، تناسب فصولاً متوازنية متماثلة، وهكذا بحيث ينطبق شكل اللغة على شكل الرواية، على شكل الفكر المبدع الذي استطاع أن يؤلف بين أجزاء عمله بدقة شديدة، مائلتها بدقة تعامله مع الحدث، فقد تحدثت عن البدايات، وعن الفكر الصهيوني، وأنهاء وفق المنطق الطبقي لتتشكل وفناء الظواهر العارضة (الصهيونية) لذلك أشار في نصه إلى نهاية الصهاينة من خلل نهاية الجسر الذي لم يبق منه سوى الحجارة السوداء والمقبرة، وأثار الخطأ التي مشيت تلك الدروب، كأن ما حدث لم يحدث أصلاً، ولعرض هذه الفكرة لا بد من توالي الصفحات التي تمتلئ بالهوامش... والملاحظات المردفة بهوامش أخرى تماثلها، وقد لا يفي وصف ما فبرفته آخر في حيز ما، حيث لا تفي صفة واحدة لتحديد المعنى، مما أعطى الرواية طعماً خاصاً وما كان ذلك ليكون كذلك لولا

منها إضافة روائية رهيقة، لا تنحصر رهاقتها في جمالياتها الشكلية وحدها فقط بقدر ما تمتد لتشمل نجاحا في تجريب شكل جديد، يضم الشكل والمحتوى في وحدة متماسكة، يصعب فصل الأول عن الثاني، دون الإخلال بالعملية الإبداعية، وليس سهلا أن يكون للقاص - أي قاص - أسلوب خاص يدل عليه في كتابته بل لابد للوصول إلى ذلك من عناء طويل،

وممارسة قصوى.

نعتقد أن من يقرأ أعمال القاص حسن حميد، يكتشف شيئا مما تحدثنا فيه ويراه ميزة خاصة تدل عليه، وليس صعبا أن نقول كما قال النقاد: الأسلوب هو الرجل، لأنه يشكل تفردا خاصا، وخصوصية يدل بها على ذات مبدعه، وهذا هو أسلوب حسن حميد، الذي يمكن أن نقول به عنه: هذا هو بكل دقة.

الهوامش:

جسر بنات يعقوب / حسن حميد، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1996-368 ص قطع كبير، الطبعة الأولى.

● (1) يعقوب صهيوني له دور رئيسي في الرواية التي سميت باسمه وباسم بناته.

● (2) يلمح هذا في المقبوسات التي قدمتها الدراسة.

● (3,2,1) وردت أرقام صفحاتها مباشرة وهي منتزعة من الرواية.

● (3) د. بوطيب عبد العالي، الرواية المغربية ورهاناتها، شجر الخلطة نموذجاً مجلة عالم الفكر المجلد 28 العدد 4 / إبريل 2000 ص 50.

● (4) نقلا عن د. نايف الياسين مقالة السينمائية والبثوية في النقد التلفزيوني مجلة البيان العدد 344 ص 16 لك 2000.

● (5) وردت الصفحات مباشرة جسر بنات يعقوب.

روايات طاهر

محمود عبد الوهاب/ مصر

وطنية أو قومية، وبلا أحلام يصبو إليها الإنسان في كل أرض وكل زمان. في هذا الزمان يواصل بهاء طاهر إبداعاته القصصية والروائية وكأنه بذلك يعيد إلى الأديب موقعه ومكانته في حياة مجتمعه، ويلعب - شأن كل الكتاب الكبار - دوره الطبيعي في ترسيخ وتطوير القيم الاجتماعية: الأخلاقية والحضارية والوطنية

في زمان امتد من سبعينيات القرن الماضي قرأنا فيه ومازلنا نقرأ لأدباء يحتفلون بفرائز الجسد وشهواته، ويعكفون على رصد كل ما هو جزئي ويومي وفردى، ويفتعلون المعارك: بين المرأة والرجل حينئذ، وبين الأجيال حينئذ آخر، ومع تراث الماضي البعيد والقريب في كل حين. يظنون أنهم - وحدهم - القادرون على التعبير عن دنياهم الجديدة، ويزعمون أنها دنيا بلا منظومات عقائدية أو فكرية، وبلا انتماءات

والإنسانية.. تلك القيم التي تصنع
منا أمة تعيش في وطن.

يتمثل بهاء طاهر عبر أطوار عمره
رحلة الإنسانية: من الخرافة إلى
الأسطورة، ومن الأسطورة إلى
اليتافيزيقا، ومن الانبهار بإنجازات
العلم إلى معاناة البحث عن معنى
للوجود، ومن تجاوز تلك الحيرة
الوجودية إلى التطلع إلى نسق من
القيم والعلاقات والنظم يرقى بالواقع
الإنساني فيصبح أقل يؤسا وأقل
ظلمًا وقهراً، ويرقى بالإنسان فيصبح
أقل غلظة وقسوة وأكثر تحضر
وتسامحاً ورعاية.

ولكن كيف تتحقق هذه الأمنيات؟
يجيب بهاء طاهر في كتابه: إبناء
رفاعة.. تتحقق عندما تستمر مسيرة
مفكري الأمة على درب تطوير المجتمع
نفسياً وفكرياً ووجدانياً أملاً في عبور
الفجوة الواسعة بين انتمائنا للتراث بكل
قيمه الدينية والفكرية والأخلاقية
والحضارية وانتمائنا للعصر بكل
إنجازاته الفلسفية والعلمية. وهو عبور
يتطلب منا شجاعة وشعوراً عميقاً
بالمسؤولية وتحركاً منضبطاً يتناسب
مع درجة تقبل المجتمع واستعداده
للاستجابة.. عبور لن يتحقق بالتوفيق
حيناً والتلفيق حيناً آخر بين التراث
والعصر. إنه يتحقق في رأى بهاء طاهر
بمزيد من الخطوات على نفس الطريق
الذي مشى عليه رفاعة الطهطاوي
ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين
وأحمد أمين وأمين المخلوي وشكري
عياض وآخرين. وأول ملامح هذا الطريق
أن تبدأ المسيرة من قراءة عميقة لعقائد
الأمة ومقدساتها وثوابتها الفكرية

وقيمها الراسخة، ثم استخلاص ما هو
حي وجوهري في هذا التراث كي يكون
الأساس وحجر الزاوية في بناء منظومة
القيم التي يمكنها أن تهيباً لشعوبنا
أسباب امتلاك القوة بكل تجلياتها
النفسية والفكرية والاقتصادية
والاجتماعية والعسكرية.

إنه العبور من فقه العبادات إلى فقه
المعاملات، من النقل إلى العقل، ومن
الشورى إلى الديمقراطية، ومن
الخرافة والأسطورة واليتافيزيقا إلى
العلم، ومن عصر الحريم إلى عصر
المرأة العاملة والعالمية والمبدعة.

ولكن ما أسهل الحديث عن تطوير
منظومة القيم الراسخة في عقل وقلب
الأمة، وما أصعب المهمة حين نشروع
في اتخاذ الخطوة الأولى.
إن أدنى اهتزاز. مهما بلغت ضآلته.
يعتري الهيكل التراثي الراسخ
يستنفر قوى الأمة للدفاع عن الحصن
الذي تآمن فيه من الشر ومن الموت
ومن المجهول، وتظن أن أي مساس به
سوف يحرمها إطمئنان العقل،
وسكينة القلب، وسلام التواؤم مع
الكون والحياة.

ولأن بهاء طاهر يدرك كل ذلك
ويتفهمه ويقدره لذا اختار الكتابة
الأدبية طريقاً إلى إنجاز مساهمته
الخاصة في هذه المهمة القومية. نعم
بالكتابة الأدبية بكل مفرداتها الجمالية
وحيلها الفنية وصوتها الهامس يمكنه
أن أن يقترب من قلب وعقل الأمة
اقترب المحب، اقترب الإبن البار بأمة
التي يحترمها ويحبها ويحنو عليها،
ويخلق عندها كل ألقنته وكل رتيبه
وأوسمته، بل ويخلق عندها كل زهوه

أرض الجدود، لقد استشهد كلاهما دفاعاً عن هذه الأرض بينما راح هو يبحث عن حل سلمي للصراع مهما قدم لهذا الحل من تنازلات مادية أو معنوية. كان الراوي ناثماً في حجرته بينما الطلبة قد اعتصموا في ميدان التحرير (أكبر الميادين التي تتوسط القاهرة) ينشدون الأناشيد الوطنية ويهتفون رفضاً للهيمنة ولنهج البحث عن تسوية لأسباب الصراع العربي الاسرائيلي في أروقة الأمم المتحدة.

كان سمير رفيقه في السكن قد طلق حياته اللاهية وراح مثل كل زملائه يتحول إلى قطرة في الغليان الذي يمرور في قلب الجامعة.

ولأن علاقة الراوي بحبيبته قد أفسدها انسحابه من الحياة فقد عَن لها الخلاص من أزمتها العاطفية بالمشاركة في الاعتصام.

كان سمير يعرف أنها لا تشاركهم الاعتصام بدوافع وطنية أو سياسية هي التي لم تكن معنية بأي من الهموم العامة، ولذا رأى أن الراوي هو وحده من يستطيع اقناعها بالعودة إلى البيت بعد أن أوغل الليل، كي لا تتعرض دون مبرر - للصدام مع قوات الشرطة أو لاحتمال القبض عليها.

ويذهب الراوي إليها بين جموع الطلبة المعتصمين بالميدان وهناك يهاجمهم جنود الشرطة بالهراوات. ويضم الراوي حبيبته إلى صدره ويتلقى الضربات بدلا منها. وعندما يفيق من الأغماء يجد نفسه في مستشفى جريحا، وهناك تتداعى إلى عقله بين اليقظة والنوم صور من طفولته كان يتقاوم فيها قهر الأب

بقدراته ومواهبه. إنه يحدثها بكلمات استمدتها من حكاياتها وسيرها الشعبية وحكمتها.. كلمات يحرص أن تتدفق إلى أذنيها سهلة وبسيطة وسائفة وخالية من التعقيد والغموض والإيهام.. كلمات لها وضوح الصورة السينمائية وإلوانها وإيقاعها ودراميتها.. لا يتخلى أبداً عن هذا الوضوح حتى لو اضطرت تقنيات الصياغة الفنية إلى استخدام صور الاحلام المتدافعة والمتداخلة، أو إلى الانتقال بين الأزمنة، أو إطلاق المكبوت من تداعيات اللاوعي.

والآن بعد هذه المقدمة التي أحسب أنها طالت أكثر مما قدرت أظن إنه آن الأوان كي أبدأ رحلتي في الإلمام بالخطوط العريضة لما أنجزه بهاء طاهر من روايات.

في روايته «شرق النخيل» طبعه دار الهلال 1992 ينسحب الراوي الطالب الجامعي بعيداً عن كليته وزملائه الطلبة وحبيبته ورفيق سكنه، ينسحب عن كل ما يدور في الجامعة. أوائل السبعينيات من القرن الماضي - من حوارات بين التيارات السياسية ومظاهرات.

في هذه الفترة كان قلب الأمة - بعد هزيمة 1967. يضطرب بالألم والغضب وسورة الرغبة في الانتقام، وبينما كان الراوي غائبا في سفح اللامبالاة واللاجدوى وأوهام النشوة التي تصدها في عقله كئوس الخمر الرخيصة.. كان الراوي يعاني محنة نفسية ظل يشعر خلالها بالدونية والهوان والخسة بعد أن تخلى عن عمه وأبن عمه في صراعهما مع مقتنصي

الفاسي ويرفض الانعاز لإرادته.

في شرق النيل كان بهاء طاهر ينقل القارئ المتوحد مع الراوي من دائرة الاهتمام بما هو خاص إلى دائرة الاهتمام بما هو عام، أو بعبارة أخرى من دائرة الهموم الشخصية إلى دائرة الهموم الجماعية. لكن الانتقال هنا لم يكن يحدث من خلال الوعظ الخطابي أو الهتاف الحماسي أو التحريض السياسي. إنه يحدث عبر العزف على أوتار ما نسميه النخوة أو الشهامة أو الرجولة أو العزة أو الأصالة، وهي الأوتار التي انتشلت الراوي من قاع الانسحاب بعيدا عن الحياة إلى قلب دوامة الغليان الوطني والسياسي.

ولكن هل يكفي العزف على هذه الأوتار كي يتحول الفرد إلى مواطن منتم ومتفاعل وإيجابي، ومستعد لسداد كل ما يترتب على اختياراته من ضرائب يدفعها من ماله أو من وقته أو من أمنه أو من حياته؟

يقولون إن كل الروايات التي يبدعها الكاتب هي رواية واحدة، إلا أنها تتجسد في عديد من التجليات والصور وتتخذ العديد من الأقنعة. وفي ظني أن تلك المقولة مقولة صحيحة.

وأن رواية بهاء طاهر «قالت ضحى» هي تجل مغاير وقناع جديد لنفس الهموم.

في «قالت ضحى» كانت ثورة يوليو في مصر عام 1952 قد أنجزت الكثير على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكان ما ترسله من وهج التصدي للاستعمار القديم والجديد يضفي المنطقة العربية والعالم الثالث.

لكن رؤية بهاء طاهر العميقة وبصيرته الناقدة كانت في هذه الرواية تتجاوز لافتات الدعاية وتقارير الصحف الحكومية وبرامج أجهزة البث الرسمية لنزى الشروح التي تزحف في هيكل النظام الناصري والتي تندر بتشفقه وتصدعه وانهيائه. كانت بصيرة بهاء طاهر الكاشفة في قالت ضحى تندر وتحذر وتهيب بالجميع العمل لتدارك الشروح التي كان يراها في المدافع الرشاشة فوق مبنى الاناعة، وعين الرقيب وهو يتلصص على مقاولات الصحف وكلام الناس وخطابات الجنود، والمسافة التي كانت تتسع بين الشعارات والحقائق، وقوى الثورة المضادة وهي تختفي خلف أقنعة الثوار، لكن سنوات السبعينيات بكل ما صاحبها من عواصف الانفتاح التجاري العشوائي، وسياسة السلام مع اسرائيل ناهمت مصر باختلالات عميقة في منظومة قيمها الراسخة.

في هذه الفترة علت القيمة المادية فوق كل القيم، وتفشت الفردية والانانية، وقياس كل شيء بمنطق الربح والخسارة، وانطلقت الجماعات السلفية لتفرض على مصر. بالإرهاب. مفاهيمها الجامدة، بل وتحاول تقويض أسس المجتمع المدني بدءا من الدستور والمؤسسات النيابية والتعليمية والإعلامية وحتى رموز الفكر والثقافة وأسس الوحدة الوطنية بين المسلمين والأقباط.

وفي مواجهة هذا الهجوم على الهيكل القيمي للمجتمع يكتب بهاء طاهر «خالتي صافية والدير».

ولا يتصور أحد أن يعتدى عليه مخلوق داخل أسواره. يعرف ذلك طالب الثأر وطلب الحماية من الثأر، ويعرفه الحكام في عاصمة الإقليم، ويعرفه العمدة والفقراء والخارجون على القانون.

في «خالتي صفية والدير» أفراد مثلنا لكنهم يتنفسون قيم الجماعة، ويتفاعلون بها، ويفضون لها، ويتألمون من جرحها، ويذهرون أو يذبلون بقدر اقترابهم أو ابتعادهم عنها.

يحمل الراوي الصبي كعك العيد إلى خالته الأرملة وهو بذلك يؤدي واجبا تفرضه علاقات القرابة وتعاليم الدين الذي يوصي بصلة الرحم، لكنه يحاذر أن ينسى وصايا أمه، فيتصرف أو ينطق بما يجرح شعورها أو يؤذيها إذ يشعرها بأنها تعاني وحدها محنة مصرع الزوج ويتم الابن بينما الجميع لاهون عنها ببهجة العيد. هنا قيمة سلوكية واجتماعية ودينية.

إن الانتماء إلى عائلة يفرض من القيم ما يجعل الخروج عليها أو إهدارها هو العار الذي يمزق روح الفرد ويحدث له من الألم ما هو أشد قسوة من أي تعذيب بدني.

كان حربي يحب خاله ويحترمه ويجله، وقد روعه غضبه عليه، وأتعسه ما أفلح الواشون في بثه تجاهه من سوء الظن والضعف. لكن حربي لم يتصور للحظة أن يستعين عليه خاله. ومهما كانت الأسباب. بغرباء يأمرهم أمام أهل القرية فيخلعون عنه ثيابه، ويضربونه، ويمرغون وجهه في التراب. إن إهدار

في هذه الرواية أفراد مثلنا يحيون ويكرهون، يتألمون ويحقدون، ينطقون باللغو أو الحكمة، لكنهم جميعا يحيون باعتبارهم أعضاء في جماعة صنعت عبر تاريخها الطويل هيكلًا من قيم تحفظ للجماعة وحدتها وقوتها.. هيكلًا يستمد رسوخه وعراقته من تعاليم الأديان وتاريخ الجدود وصايا الحكماء ودروس الخبرة المتوارثة.

في «خالتي صفية والدير» جماعة تحيا في ظل دستور أخلاقي محترم ومهاب.. دستور يلتزم به الحاكم والمحكوم الأغنياء والفقراء، الشرفاء والمطاريذ، المهمومون بأمور الدنيا والمعززون لها خلف أسوار الدير.

التزاما بهذا الدستور تجل الزوجة زوجها، ويحترم الابن أباه، ويهاب أهل القرية رجل الدين.

إن تأمل ما يلتزم به المطاريدين (وهم الخارجون على القانون) من إكبار لرجال الدين، واحترام للأصول المرعية، ووفاء بالوعد، ونفور من الخيانة والفعل الخسيس يكفي دليلا على تغلغل تلك القسيم بين أفراد الجماعة الكبيرة حتى إنها ظلت كامنة في قلب أولئك الهائمين على هامشها.

في هذا الإطار من القيم يستقر الدير في حياة أهل القرية وقد أحاطته المهابة والاحترام.. مهابة نابعة من إجلال عميق للدين لقيمه، ولعبادة الله كقيمة ولتاريخ طويل من التأخي بين المسلمين والأقباط. وهي مهابة استقرت في نفوس الجميع: فلا يعترض على إقامة حربي بالدير إلا أصوات قليلة تبرز الاجماع وتؤكد،

طفلهما الذي كانت ستهبه له، والذي كان جديراً بأن يسعد والديه والقرية كلها، وزرع على أشلائه طفلاً آخر ولد من رغبة فردية وكبرياء جريح وصمت جماعي يخفي شعوراً ممضاً بالحرج والإذعان.

لا أظن أن بهاء طاهر يعني كثيراً ما يحظى به أدبه من حفاوة النقاد والدارسين. ولا أظن أنه يعنيه كل ما حصل عليه من جوائز، إن كل ما يتطلع إليه أن يحظى أدبه بأوسع دائرة من القراء في مصر والعالم العربي.. قراء يقبلون على قراءة إبداعاته ويبادلونه حبا بحب، وعناية بعناية واهتماماً باهتمام.. قراء لا يستمتعون بأدبه فحسب ولكنهم يعكفون على تأمله واستخلاص دلالاته كي يزدادوا إدراكاً ووعياً واستنارة، وقدرة على مواجهة الأعداء الذين يتربصون بهم والأخطار التي تهددهم.

في رواية الحب في المنفى فصل ذو طابع تسجيلي يجسد مشاهد الاجتياح الاسرائيلي للبنان، وقد أضفى بهاء على هذه المشاهد ما يشخصها ويحفرها في ذاكرة القارئ.

فهل كانت «الحب في المنفى» تاريخاً قنياً لحققة من حلقات الصراع العربي الاسرائيلي.

في ظني أن البناء الدرامي للرواية لا ينبع من الصراع بين الباطل الاسرائيلي والحق العربي، أو بين التيارات العلمانية الصاعدة والتيارات السلفية الزاحفة، أو بين طغيان المتسلطين وتهافت المدافعين عن العدل

الخال لعلاقته الحميمة بأبن أخته وهي قيمة اجتماعية. هو دون غيره. ما أحال حربي الشاب القوي إلى جسد مشلول فاقد الإرادة.

كانت استعانة الخال وكبير العائلة بالغرباء لإذلال حربي طعنة نجلاء شقت قلبه، لكن ما أقضى به إلى الاحتضار البطيء كان حرمانه من العمل، لا كمصدر للرزق (فما كان أوسع رزقه) ولكن كقيمة يصبح الانسان بدونها «كالنحلة العويل لا تطرح بلحواً لا ترمى ظلاً».

في «خالتي صفية والدير» عالم من قيم سلوكية وأخلاقية ودينية واجتماعية ووطنية، تتحرك في دوائر مترابطة ومتفاعلة ومتكاملة.

من قلب هذا العالم تشع حكاية صفية ذات البهاء والكبرياء وحربي الشاب القوي الوسيم.

هفت صفية إلى حربي بكل صباها الغض وروحها الكبيرة لكن حربي. دون أن يدري. أهان هذا الحب وأذل هذه الروح حين جاء بنفسه. هو دون غيره. ليخطبها إلى خاله الشيخ.

كان أفراد الأسرة وكل أهل القرية يتوقعون أن يخطب حربي صفية، ينبع هذا التوقع من شعور جماعي دفين بالسرور والرضى، إذ تنهيا الجماعة لمعاينة لحظة عبقرية من لحظات الوجود النادرة تنبثق فيه فرحة فردين من فرح الجماعة كلها.

هنا أيضاً قيمة اجتماعية وإنسانية أهدرها حربي حين لم يرها ولم يشعر بها ولم يحسسها قلبه، ومن إهدارها نبع الشر والفساد: تحول حب صفية إلى كراهية وحقد لأن حربي قتل

على أدائه الواجب، وبعدها يتحول إلى عضو في شلة مثقفين لا تفعل شيئا سوى اليكاء على الأطلال، أو التشندق بالسخط في مجالس الشرثرة، أو انتظار معجزة تغير الأحوال.

ويهاجم إبراهيم المحلاوي القومية العربية رافعا شعار الأممية، ويتحول عن عقيدته الدينية إلى اعتناق الماركسية ولكنه ما أن يحيا محنة الذبح الجماعي لسكان المخيمات الفلسطينية في لبنان حتى تتصدع كل مفردات إيمانه بالماركسية، وتنطلق صيحاته مثل أحد الدراويش في حلقة ذكر.

ويتحمس يوسف لعبد الناصر، ويدفعه حماسه للتظاهر ضد السادات وسياساته، ولكنه ما أن يتعرف على الأمير العربي حتى يتحول إلى الايمان بكل الرؤى السلفية التي يبشر بها الأمير.

ويعتز ألبرت الطالب الأفريقي بانتمائه لبلده وبثقافته ووعيه السياسي الذي يجعل منه خصما للطاغية الحاكم في بلده، لكنه ما أن يرتطم بحائط الاستعلاء الأوروبي على السود حتى يتحول إلى طالب فاشل وسكير، يل ويتردى من أحد المناضلين ضد الطاغية إلى أحد العاملين في خدمته.

وتكتب منار مقالات عديدة دفاعا من مساواة المرأة بالرجل باقتناع نابع من رؤية عملية تساوي بينهما في كل القدرات، لكنها تتحول عن هذه الرؤية تحولا كاملا، فتبحث في كتب التراث عن اقتباسات تدعم موقف السلفيين من قضايا المرأة

وحقوق الانسان. إنه يكمن بعيدا عن كل هذه الاقطاب المتقابلة، ويتجسد في شكل من أشكال التأليف الموسيقي يحتوي على لحنين أساسيين.

يجسد اللحن الأول الراوي وإبراهيم ويوسف والبرت ومنار وشادية وخالد، ويجسد اللحن الثاني بريجيت وأبو هاود... مولر وبرنار وإيلين والمرضة ماريان.

ولكن كيف تعزف كل هذه الشخصيات لحنا واحدا رغم الاختلاف الواضح في طباعهم وثقافتهم ورغم تباين أدوار كل منهم؟ ذلك لأن كل شخصية تؤدي وظيفة اللحن الفرعي الذي يصنع بتضافره مع باقي الألحان الفرعية حضورا متعدد الأبعاد للحن أساسي ينتمي إليه.

والآن ما هو اللحن الذي تجسده شخصيات المجموعة العربية الأفريقية.

يكفي أن يتأمل القارئ الجاد الملامح العامة لرحلة حياة كل فرد في هذه المجموعة ليكتشف ضعفا ما في بنائه النفسي والفكري والوجداني.. ضعفا يسري بدأب حتى يحيله إلى وجهة هشة ما أسرع أن تتصدع أو تنهار عند الاصطدام بحقائق الواقع اليومي ومتغيراته:

يؤمن الراوي بمبادئ عبد الناصر وعندما يحكم السادات مصر بمبادئ مختلفة إلى حد التناقض لا يصنع شيئا سوى تأليف كتاب للدفاع عنه، فإذا مات الكتاب بالسكتة الإعلامية جمع نسخه المطبوعة في منزله وجعل منه شاهد على براءة ذمته، ومستندا

لفزعات الاستعلاء العنصري الأوروبي ضد السود والملونين. وعاش برنار يحلم بصحيفة واسعة الانتشار تتطرق بالحقيقة، وتسمي الأشياء بأسمائها، بدلا من كل الصحف التي تتحكم فيها المساومات والتنازلات. لكن احتضار ذلك الحلم لم يحل دون استغلاله لأقصى هامش الحرية المتاحة له في جريدته المحدودة الانتشار وكتابة رأيه بوضوح وتصميم وحسم.

ولم تكن ماريان الممرضة النرويجية تنتمي إلى أي تنظيم سياسي، لكنها ذهبت إلى لبنان مع ممرضات متطوعات من السويد وهولندا وإنجلترا وبلاد أخرى كثيرة في أوروبا كي يعمرن ما الذي ينتظرهن من أهوال الحرب «ذهبت لأنها لم تحتمل أن تقف موقفا سلبيا أمام اغتيال شعب يهدر العدوان الاسرائيلي دمه كل يوم.

على النقيض من المجموعة العربية والأفريقية ذات التكوين الهش والفكر المضطرب والهمة الخائرة والانفعال السطحي، القدرة فصص على إهدار الطاقة في الثرثرة أو السلوك العقيم سجدت المجموعة الأوروبية تتميز بالصلافة والسلوك الإيجابي وطول النفس، والقدرة على التعاطف مع آخرين من أقصى الأرض بالفعل لا بالكلام عالي الصوت.

ترى هل تدفعنا «الحب في المنفى» إلى الخروج من ثنائية التقابل بين روحانية الشرق ومادية الغرب إلى ثنائية جديدة تتكون من ضعف الشرق وخوره وسلبية وقوة الغرب

فإذا انتقلنا إلى المجموعة الأوروبية التي تعزف للحن الأساسي الثاني في الرواية سوف نرى الوجه النقيض لهذا الضعف وهذه الهشاشة، وهذا النفس القصير في الهجوم والدفاع والصمود. عاشت بريجيت نفس المحنة مع البرت الطالب الأفريقي الذي أحبته، وواجهت مثله احتقار زملاءه وسكان المدينة، واصطدمت مثله بنفس السلوك العنيف والبذيء الذي تسبب في إجهاضها مما آتسها إلى أبعد الحدود، لكنها تجاوزت مشاعر الحزن والاحباط والتعاسة، وراحت تستكمل دراستها وتنجح في نهاية العام، وتعمل لتنفق على نفسها وعلى زوجها دون أن تكف عن محاولة انتشاله من فشه الدراسي وغيبوبة سكره.

ظل أبو بريجيت يعمل حتى أواخر سنوات عمره محاميا يضع خبرته بالقانون في خدمة الفقراء وعمال النقابات رغم ما يجلبه عليه عمله هذا من متاعب. وعندما سقطت بريجيت بعد إجهاضها حزينة ومحبطة كان هو رغم شيخوخته أكثر المحيطين بها حرصا على معاونتها على تجاوز المحنة، وأكثرهم فاعلية وإصرارا على ملاحقة المجرمين (الذين اعتدوا عليها وتسببوا في إجهاضها) والقبض عليهم ومحاكمتهم وإدانتهم.

وتطوع د. مولر للحرب مع الجمهوريين في أسبانيا، وعمل طبيبا متطوعا في المجر، وعندما تقاعد عن العمل كَوّن مع عدد محدود من زملائه جمعية تدافع عن حقوق الإنسان في بلده، وتتصدى

أقصى اليمين، وما أسهل نكوصها وتراجعها بل وترديها.

نحن في «الحب في المنفى» أمام دائرتين تدوران في مدارين متباعدين تفصلهما هوة حضارية صنعت من الاستمرار في بناء وتطوير قيم السلوك والفكر والوجدان عبر تعاقب الأجيال في المجموعة الأوروبية، ومن تهافت وهشاشة وسطحية تلك القيم عبر تعاقب الأجيال في المجموعة العربية.

وفي ظني إن ما يفرق بين شخصيات المجموعتين هو الثقافة لا بمعنى القراءة السطحية للكتب، أو حشو الذاكرة بالعديد من المعلومات، وإنما الثقافة بالمعنى الحقيقي للحكمة الذي يشمل تهذيب النفس وتخليصها من الأكاذيب والضلالات والأوهام، وبناءها بمستويات متعددة من الحقائق والقيم والمبادئ.

من الأسطة التي كثيرا ما تطرح نفسها على وعي بهاء طاهر بالحاج يرقى إلى مستوى السهم: كيف يمكن إعداد الفرد العربي عن طريق التربية والثقافة كي يصبح مواطنا واعيا ومتفاعلا مع مجتمعه؟

وكيف يمكن الرقي بمستوى انتماءاته من المستوى الأسري أو العائلي أو القبائلي أو الطائفي إلى المستوى الوطني أو القومي أو الانساني؟ وكيف يمكن نقل الجماهير من مناطق الغياب والانسحاب والسلبية إلى مناطق الحضور الإيجابي الفعال؟

سوف أحاول البحث عن إجابات لهذه الأسئلة في رواية بهاء طاهر نقطة النور.

وصلايته وإيجابيته؟ في ظني أن الرواية لا تخرجنا من ثنائية إلى أخرى.. إنها تخرجنا.. من كل ثنائية لتغوص بنا بحثا عن الجذر الإنساني الواحد الذي يحتوي داخله عناصر القوة والضعف أو النمو والانكاس.

إن ضعف المجموعة العربية والأفريقية هو ثمرة أساليب في التربية والتعليم والتثقيف لا تعرف البناء المتأني الصبور الذي يملأ كل مرحلة من مراحل العمر بما يناسبها: نفسيا من الحنان والاهتمام، وفكريا من المعارف والمبادئ، ووجدانيا من العقائد والفنون.

لا يفوت القارئ الجاد أن يلاحظ ذلك الانتقال السريع لبعض شخصيات المجموعة العربية من رؤية فكرية وعقائدية إلى رؤية أخرى مغايرة:

من الدروشة الدينية إلى الحماس الوطني إلى التعصب القومي، أو من الإيمان الديني إلى الإيمان بالشعب إلى التعصب الأعمى، أو من الحماس للزعيم إلى الحماس للوطن إلى الحماس لشعارات الإسلام السياسي:

هذه شخصيات تقفز فوق قمم المراحل الحضارية دون أن تمتلئ بفكر ورؤى وقيم كل مرحلة ومن ثم الانتقال إلى المرحلة التي تليها والامتلاء بعناصرها.. شخصيات لم تمتد جذورها بعمق في أرض تراثها الديني والفكري والحضاري، ولم تستوعب من ثقافة عصرها سوى القشور، ولذا ما أسهل أن تندفع من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أو من أقصى اليسار إلى

السجون فتملاهم الأوهام بالرضى
لأنهم حصلوا على إعتراف رسمي
بكونهم من المناضلين والثوار.

فإذا عدنا إلى الدائرة الأولى ستجد
أنفسنا أمام هذه الأسئلة : لماذا يقول
سالم عن نفسه أنا في السياسة صفر،
ولماذا يقول له جده الباشا كاتب:
السياسة مستنقع لا شأن لنا به من
يقع فيه يضيع، رغم أن شخصية
الباشا كاتب وشخصية سالم تملآن
بذورا وأعدة بأبعاد سياسية. إن لكل
منهما شخصية قادرة على تفهم
حاجات الآخرين ومشاكلهم،
والاستعداد لتلبية تلك الحاجات
والبحث عن حلول لتلك المشاكل.

ترى ما الذي كان يحول دون نمو
هذه البذور نحو المزيد من النضج
والخبرة والتصاعد فوق مستويات
العمل السياسي؟

في ظني أن ما كان يحول دون
نموها هو الاقتناع بمجموعة من
المفاهيم تضع هذه الامكانيات في
دائرة الفعل الأخلاقي، وفي الوقت
الذي تمتدح لهم فيه هذا الفعل
تعرضهم على الزهد في الدنيا
واعتزال الناس وملاحقة السراب
الذي يبرز من داخلهم كما يبرز
النور من الظلام.

إن ما يحول دون نمو هذه البذور
هو الانتماء إلى ثقافة تضع فاصلا بين
أرواح البشر الهائمة في السماء
وأجسادهم المغروسة في الطين، بين
النور الذي تتحدث عنه الكتب والظلام
الذي يملأ نفوس البشر.

كيف نستخلص إذا أقدامنا المكبلة
من هذه الطرق المسدودة؟ يجيب بهاء

ينقسم العالم في هذه الرواية إلى
قسمين: القسم الأول هو دائرة سالم
حيث يعيش في حيه الشعبي الذي
يتوسط مسجد السيدة زينب ميدانه،
وحيث يؤذن للصلاة كل يوم، وفي
كل بيت يرتل القرآن الكريم، وحيث
يحتفل الناس بشهر رمضان والمولد
النبوي ومولد السيدة فيذبحون
الذبائح ويقرقون لصوصها على
الفقراء، وينظمون حلقات لذكر الله،
ويسهرون حول منشدين يمدحون
النبي الكريم، ويختمون ليا اليهم
ببردة البوصيري إنهم يقرقون
البخور لطرد الشياطين وجلب الرزق
وحلول البركة، ويقرأون سير
الصالحين وطرائق السالكين،
ويقرقون علماء الدين وأولياء الله،
وهم في السراء والضراء يتعاونون
ويتشاركون ويتكافلون.

في القسم الثاني من الرواية الذي
تجسده دائرة لبني لن نجد ملمحا
واحدا من ملامح الدائرة الأولى. فهم
في هذه الدائرة يتحدثون عن أبواللو
وماركس وشكسبير وجياكومتي
وأوديب دوريان جبراي، ولأنهم
تعلموا في مدارس اللغات ولأنهم
يقرأون الأدب العالمي ولأنهم
مثقفون لذا فهم قادرين على أن
يرطنوا بعبارات وشعارات وقشور
من علوم النفس والاجتماع ومن
الاشتراكية والماركية.

ووجه المفارقة أن شخصيات دائرة
لبني التي لا تكاد تعرف شيئا حقيقيا
عن الشعب المصري هم من يشتغلون
بالسياسة: يعارضون ويكتبون
المنشورات ويتظاهرون ويدخلون

والعربي والعالمي... وكلما ازداد وعيا
بتساقطهم وترابطهم وتكتلهم في
الوقت الذي يعاني فيه المستضعفون
من التشرد والتشتت والتعصب
للقبيلة أو للطائفة أو للمذهب «الخ»

وسوف نرى بعض ملامح شحوب
الحلم في قلبه في رواية «قالت
ضحى» كلما ازداد وعيا بأبعاد الدائرة
الشريرة التي تعود بالبشر مرة أخرى
إلى نقطة الصفر: يغضب الناس
فيقودهم ثوار يعدون الناس بالعدل
ويبدأون بقطع رأس الحية، وسواء
أكان هذا الرأس اسمه لويس السادس
عشر أو فاروق الأول أو نوري السعيد
فإن جسم الحية لا يموت، يظل هناك
تحت الأرض وبديل الرأس الذي ضاع
يولد رأس جديد يسمى حيناً حماية
الثورة أو الاستقرار، وسواء كان
الرأس الجديد اسمه يزيد بن معاوية
أو نابليون أو ستالين فإن الظلم يتوج
من جديد، ويصبح طالب العدل
يسارياً أو يمينياً، كافراً أو عدواً
للشعب حسب الظروف.

ترى هل تبادر قوى الحياة البازغة
في قلوب الأجيال الجديدة إلى إبداع
رؤى جديدة للحياة تكشف
للمستضعفين ما يجمعهم ويقوهم
ويدعم جهادهم ضد الشر المترص
بهم على الصعيدين الذاتي
والموضوعي.

وهل يتحقق ذلك في المستقبل
القريب قبل أن تنطفئ في قلب كاتبنا
الكبير ذبالة الحلم الأخيرة؟

ظاهر في نقطة النور بأن تعتاد عيوننا
رؤية الواقع الثقافي كما تعيشه
ال جماهير دون أوهام أو هالات زائفة.
أن نعتاد رؤية مجتمعاتنا وهي مازالت
تبحث لمشاكلها عن حلول في أساليب
السحر وفعالية الأحجية، وهي
مازالت تخطط وصفة العطار المعالجة
ببركة الدعاء وجاء أم العواجز، وهي
مازالت تهمس بهمومها لسكان
الأضرحة وتنتظر منهم المشورة،
وهي مازالت تؤمن بأن الناس يولدون
بصفات وطباع وأقدار ثابتة وغير
قابلة للتغيير.

فلماذا عقدنا العزم على الرقي
بمجتمعاتنا فينبغي ألا نفصل عنها
بالاستعلاء، ووصمها بالجهل
والخلف.

ينبغي أن نبداً من النقطة التي
ينتهي إليها وعيهم حيث مستودع
حكمتهم وخبرتهم بالحياة.

يتمنى بهاء طاهر من كل قلبه ألا
يكف أبداً عن الحلم بعالم إنساني ينعم
بالعدل والحرية.

ولكن قارئ بعض رواياته لن
تفوته ملاحظة ما يعتري الحلم في
قلبه من شحوب، وكأنه شمعة توشك
على الانطفاء.

سوف نرى بعض ملامح شحوب
الحلم في قلبه في رواية «الحب في
المنفى» كلما ازداد وعياً بالقوى
المستفيدة من استعباد البشر وإذلالهم
ونهب ثرواتهم، ومراكمة الأموال من
عرقهم ودمائهم على المستوى المحلي

جدلية الواقعي والخيالي

العربي بنجلون/المغرب

منذ الفصل الأول (مراحل الرحلة)
نشعر بأن الحاج كيان، يستعيز عن
طموحاته وآماله الأنفة، باللجوء إلى
العزلة، بين القبور والصخور والهيكل
العظيمة، وإلى التحليق في عوالم
الوهم والخيال وحلم اليقظة.. الوسيلة
التي ترحل به إلى هذه الأجواء
السرابية، هي (حلوى الترك، العسل،
الغليون)، إنها ملاذ الإنسان الفاشل
المحبط، فلكي يصير الحاج (متنبيا أو
حمدان قرمط أو من خلفاء بني عباس،
أو على الأقل، غلاما من غلمانهم..)
يؤمن على هذه المواد التي يعتبرها
(خميلا، طريقا، جسرا إلى الهوية)!

آلية التواصل بين الواقعى

يكفي أن تقرأ «عرس بعل» للكاتب
الجزائري الطاهر وطار، لتعي شبكة
الصور، البرانية منها والجوانية،
المؤنثة لفضاءاته الروائية العريضة
الخصيبة (الزلال، اللاز، العشق
والموت في الزمن الحراشي، الحوات
والقصر..). هذه الشبكة المنسوجة
من التناقضات / التعارضات، بين
القيم والمثل المؤسسية، والفرد
كعنصر دينامي في الأفق المجتمعي
(البلل الإشكالي - لوكاتش).

في هذا النص الروائي، يبدو (المأخور) قضاء فسيحا، يشغل مسافة اثنين وعشرين فصلا، تتطور فيه الشخصيات المحورية، والصراعات المحتدمة القائمة بينها (الحاج كيان، العنابية، حياة النفوس، حمود، خاتم، القروي...) كما تبدو (الزيتونة) قضاء ضيقا، يحتضن أربعة فصول موسومة، كسابقتها، بعنوان دالة (التحديق في المرأة، دم الإمام، حافات الأجراف، الحاج كيان) يجسد، في المقابل، الحضور المكاني والروحاني للزيتونة، عبر الحاج كان..

ينبغي، إذن، أن يقبل بالواقع، أن يصير جزءاً منه «السير بالنية، وال الطيران بالنية، والأكل بالنية، وكل شيء بمجرد النية.. يكون ولا يكون.. لا يكون ويكون».

هذه الرؤية العبثية، الناتجة عن الخيبة والإحباط اللذين مني بهما الحاج في شبابه، تمثل موقفاً نكوصياً، عبر السير من الشخصيات إلى الذهنيات، من الواقعيات إلى المطلقات.. إنها الزوايا الحلمية واللامعقولة، حتى الخيالية والوهمية، النازمة ل مفهوم الشخصية، الكاشفة لتأزماتها الذاتية والنفسية والفكرية.. إنها التجسيد الحي للمعاناة التي خاضها الحاج كيان، وللتساؤلات الناتجة عن تجربته الحياتية القاسية، وتأملاته لواقعه (عزلته، غربته، طموحه الضائع، الموت المفروس في كيانه، لا معنى الوجود بذاته، لا معنى الجهد الإنساني في عبثيته.. تلك بعض الأفكار والآراء الضاغطة على الشخصية التي باشرها من قبل البير كامو (من مواليد الجزائر) في «أسطورة سييزيف»، «الإنسان المتمرد»، «الطاعون»، «الغريب».. والطاهر وطار من الروائيين القلائل الذين قرأوا النتاجات الروائية الكاموية والساخرية واستوعبوها، دون أن تتأثر من شخصيتهم العربية، أو تؤثر فيها سلباً!

لا يخامرنا الشك في أن هذه الرواية هي تجربة حياتية طويلة، تجربة ثقافية عميقة، تقرن الرصيد الثقافي العربي بالرصيد الثقافي

والخيالي، بين الحقيقي والوهمي، تتخذ شكلين متناقضين، متعارضين: شكلاً ثابتاً في الزمان (الحاضر، المقبرة، الماخور) وشكلاً متداعياً (الماضي، الزيتونة، شعر المتنبّي، تاريخ العباسيين..) شكلاً متضاداً، تفرضهما الرغبة المحمومة في التحلل من الواقع الأسن.. فالحاج كيان، الذي أهدر عشرين عاماً من حياته في السجن، يهجر الماخور يومي السبت والأحد إلى المقبرة، ليستعاض عن اللحظي والأني بأربع مراحل.. في الأولى، يتحسر على الموتى، الذين تساقطوا كالذباب «أتوا بهم قطع لحم بارد، دفنوها في الأرض، ولولوا رابين، تاركين إياها للديد». وكلما تناول أكثر، ازداد تحليفاً، توغلا في الماضي البعيد.. ها هي الفتاة (الأمل - الحلم) ملتفة ثوباً وردنياً من خلف الضباب، كأنها تمثال من المرمر، في السابعة عشرة. تنزل إليه، تبتسم له، تستلقي إلى جانبه على سرير حجري.. ثم لا يلبث أن يتآكل جسمها المرمر، فيتحول إلى ديدان «هكذا صارت، هكذا صاروا.. هكذا نصير. هذا كل ما هنالك» ويتحول العالم، في نظر الحاج، إلى هياكل عظيمة، تتخرها الديدان، متحركة بلا قوانين، بلا حوافز، بلا غايات.. يتخيل، أيضاً عزرائيل يملأ الفضاء، كل الفضاء. ينزل عليه بالعصا، يجزئه، لأنه لا يحس بالكينونة إلا عندما يتسلط عليه الألم. يصبح العيش عبثاً، لأنه «ميت منذ الأزل، أنا مت قبل أن يخلق العالم كله. حتى قبل أن يكون هنالك موت»..

يصغي إلى الشيخ، ويرد على أسئلته.. ثم يستهوي فكرته: «إن حسن الشيخ، لا يبشر بالإسلام أو يدعو للدخول إليه، إنما يستنهض المسلمين.. فكما يدخل المقاهي والملاعب والمسارح، ويقدم التجمعات في الساحات العامة، يقصد أيضا الغاويات الضالعات.. فيقرر أن ينشر الدعوة على غرار الأشعري والغزالي، وأن يبدأ التجربة من دار البغاء، لكي يقهر ذاته، قبل أن يقهر سواه: «من لم ينتصر على نفسه، لن ينتصر على غيره».

تنقل الرواية بتفاصيل دقيقة آراء الحاج في المرأة، سافرة ومحتجة، فهي بضاعة في كلتا الحالتين «هناك تباع بالجملة، وهنا تباع بالتفصيل» وهي كلبة السرك تؤدي الأدوار التي تدرب عليها..

يدخل إلى الماخور «مرفوع الرأس، شامخ الأنف، كمن يدخل محل بيع الجلود النتن» إنك تراه «يخرج من منزله يوم الجمعة قصعة الطعام للفقراء، ويتظاهر بخدمتهم بنفسه..» هناك، يخوض حديثا مع النساء في قضايا شائكة، تستعصي على عقولهن، تمس الماخور الذي يدر عليهن المال «أيها المجنون هل جئت تخرب عشي، من قال لك إننا غير مسلمات هنا.. لم يجدن حلا لمشكلة هذا المتفقيه، غير أن يحملنه إلى غرفة العنابية، ويقذف به على السرير «هيا حدثني عن القبور، والأخرة، قالت العنابية، ففتح عينه.. خالها أختا لسيف الدولة، تأتيه، كل ليلة، في حلمه.. تتوالى المراحل، يتخلى الحاج

الغربي.. مثلا، تكنيك (تيار الوعي) يكسره الروائي العنصر الزمكاني، ليجري تشريحا على شخصية الحاج كيان، على ذهنيته ونفسيته بوسيلة التداعي والتذكر، هي حصيلة هذه (التجربة الثقافية الشمولية المتفتحة على الآخر). إذ منذ الفصل الثالث (التحديق في المرأة) يتغلغل الروائي في شخصية الحاج الماضية، عبر سلسلة من الأحداث والذكريات، سواء في الزيتونة أو الماخور، الوسيلة التي يشتغل على محكها في هذه التقنية، هي (المرأة).. ولهذه الوسيلة أكثر من محمول، أكثر من مدلول. فهي تشخيص للحالة الخارجية، لكن، إذا أمعنا النظر فيها، فسنغوص تلقائيا في الحالة الداخلية. هو ما تعكسه الرواية، حينما يطيل الحاج التحديق في المرأة، فيبدو شابا، ذا لحية زرقاء وطربوش أحمر، يغادر الخيرية إلى الزيتونة، ليصلي ويقرض قصائد أبي الطيب المتنبّي، ثم يتولى شيخ التجويد تعليمه القراءات السبع.

يزداد (تيار الوعي) تدفقا، فيعرض شريطا سينمائيا لحياة هذا الشخص، يتذكر بسخرية لاذعة، وفي نقد جريء لشيخ ذي سلوك حربائي: حاول مرة أن ينزع يده من كف الشيخ، فنهزه قائلا:

«لا تقطع الصلة الروحية بيننا.

منذ ذلك اليوم، تعود أن يترك يده، غير مبال بأصابع الشيخ التي تواصل حركة مربية.. ويتذكر كيف كان طالبا نجيبا،

صفاء الوجود، صفاء النفس، في تأمل الشمس، التلال، الروابي.. أدركنا سر تلك الشعرية، الزاخمة لسطور النص، الشاحنة لجمله وكلماته، فضلاً عن حفظه للقرآن، قرضه لشعر أبي الطيب المتنبّي، إيليا أبوماضي، حفظه لكتابات جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، نجيب الريحاني.. بل إن الكاتب تصوف حيناً، نظم قصائد حيناً آخر، قبل أن يعجز الشعر عن ترجمة خلجاته النفسية، فأتجه إلى القصة ثم الرواية. غير أن التناقضات التي لمسها الكاتب -أولاً- بين جيلي القرية (مداوريش بالشرق الجزائري) والمدينة (قسنطينة، القيروان) دفعته إلى الرصد والملاحظة الدقيقة.. فضحت له البيئة المدنية الزائفة: كيف لا وأنا ابن البادية الذي لن يتشرب إلا الصفاء والنقاء: يقول وطار.

يمكننا أن نستشهد على فضحه وكشفه لمباشرة المدينة، بأرضية الرواية: الماخور، الوكر الأسن، الذي تتوالد، تتناسل في حماته الأوبئة المختلفة، تقع بين حباله ضحايا الزمن الرديء.

إن الكاتب، إذ يقتني هذا الفضاء المكاني لشخصه الروائية المحبطة، فكراً اجتماعياً.. لا يغفل عن أسلوبها الحياتي، نمطية سلوكياتها اليومية، تراتبية ميكانيكياتها النفسية (السطو، الخيانة، الحشيش، الثأر..) وهو ما يذكرنا بعالم الكاتب الروسي الكبير غوركي!

يقول وطار: «تبهرنى طريقة مكسيم غوركي في الذهاب إلى النفس

عن دعوته، ينضم إلى عناصر الماخور. ثم يسقط قريسة بين يدي العنابية، لكن (زمردة) يعترض قائلاً: «ألا تعلم أن العنابية زوجتي. أنا رب المقلاة هنا. وكل طريق نحو العنابية يمر بي أنا. ألا تعرف هذا.. سيعثر على زمردة والفلام مطعونين بالخنجر، فيلقى القبض على الحاج، ويصدر في حقه حكم، يقضي بسجنه عشرين عاماً!

إذا كان الأسلوب طريقة للتعبير عن أفكارنا، أو نمط حياتنا يرسمه الكاتب لشخصه القصصية والروائية، أو نهجا خاصا به وبتقنية ما، فإن له دوراً آخر في «عرس بغل» يتجلى في العلاقة الحميمة بينه وبين الأنا الكاتبية. المتلفظة. يقول ميشليه «ليس الأسلوب إلا حركة النفس» وبول بورجيه: «بالأسلوب الفردي يسجل الكاتب ميوله الأنوية» ويعتبر فلوبير الأسلوب «نهجا في رؤية الأشياء».. فما هي هذه العلاقة الحميمة، هذه الرؤية الصميمية بالنسبة للرواية؟

لقد تتلمذ الكاتب في معهد الشيخ عبد الحميد بن باديس بمدينة قسنطينة، ثم في جامعة الزيتونة بتونس سنة 1954م. فانعكس هذا الجو التعليمي التقليدي والآراء الفقهية والنحوية والبلاغية والطريقة التقنية المتزمتة، على نفسية البطل الرئيسي الحاج كيان، سواء في شبابه أو في كهولته (الفصول: الثالث، الخامس، السابع، التاسع).

وإذا علمنا أن الكاتب نشأ في البادية، فتح عينيه على صفائها،

الإنسانية، والبحث في الحضيض». وفي حوار آخر لبلقاسم بن عبدالله معه: «جوركي العظيم، علمني التمعن في الشقاء والبؤس الإنساني.. لا يغفل، أيضاً، عن الوجه الثاني الجميل، الذي يظهر إنسانيتها، طموحاتها المشروعة، توقها إلى أجواء مريحة. فالعنابية، مثلاً، تسر في نفسها: ولو فهمني لما كنا في الوضع الذي نحن فيه. عرضت عليه أمرين، فلم يأبه لأحدهما، قلت له يا حاج كيان، معي ما يمكننا من شقة، وتجارة صغيرة، هيا نتزوج، ونغادر الوسط، ونجيب أطفالاً، نرسلهم إلى المدرسة. يتخرجون، يصيرون أطباء ومحامين، وضباطاً. نتحول إلى فيلا. نقتحم من جديد الحياة التي خرجنا منها. نعود بالحسب والنسب، نعطي بناتنا لمن نشاء، ونزوج أبنائنا بمن نشاء، ندخل في نسق أولي الأمر، ونودع الذل لأهل الذل..» الأمل نفسه، كانت العنابية ترنو إلى تحقيقه من قبل، وهي المعلمة، صاحبة الكلمة الأولى والنهائية في الماخور.. كانت تحلم بالبراءة والمشق مع (خاتم): «افتح له متجرًا ضخمًا، يشتغل كامل النهار، ويعود في الليل، أغسله بالماء الدافئ، وأعطره. أحمله إلى فراشه، يبيت ندياً في قمه، وأبيت ساهرة». وهذا الحاج كيان يقصص عن طموحه (الخيري) للعنابية، حينما عزم على إقامة عرس بغل: «في الأول أكون مع الأطفال، في المستشفى أتوك هناك، أدفع الهدايا إلى العوائل، ثم أحضر، على الأقل، عشاء أو اثنين. إن عرس بغل، لا يجب أن ينسينا صلتنا

الحقيقية بالمجتمع».. إن هذه الجملة، تبدي أن الظرفية القاسية، أحدثت قطيعة بين هذه النماذج البشرية والمجتمع، وعلى الرغم من هذه القطيعة القسرية، فإن الحاج كيان الذي نشأ في (ملجأ خيري) ما فتئ ملتصقاً بمحيطه الأول، يحن إليه. هناك صور تتكرر، كأنها لازمة، كلما تازمت الحالة في الماخور، في عودة الإنسان إلى النبع، إلى الأمومة، العاطفة الجياشة. فخاتم، الرجل القوي، حامي الكوك، يتحول إلى صبي، حينما يتلقى ضربة من عصا القروي، فيقع مغشى عليه «أمرت إحداهن بإعداد ماء ساخن، وأخرجت ثديها، ما أن لامست حلمتها لسانه، حتى تحرك، راح يلحس ببطء، بأن لها، خلال الدموع، أنه في قماط أبيض، وأن رائحة الرضيع، تعبق منه. انحنت ممثلة بحبه، وطبعت قبلة على جبينه».

لم تقتصر ثقافة الكاتب على الأدب العربي، قديمه وحديثه، أو أنه أسر نفسه بين جدارات هذا الأدب، وهو الذي أفلت من شرقة الغزو الثقافي.. بل تفاعل مع الآداب الغربية، سواء الانجليزية منها أو الألمانية أو الفرنسية أو الروسية، فأصبح، كما يقول: «مجموعة مدارس إن جاز هذا التعبير ومع ذلك، أعتقد أن لي شخصيتي المستقلة من كل هؤلاء العباقر».. لكن، من هم هؤلاء الذين يسمهم الطاهر وطار بالعبقرية؟ وأين يتجلى هذا التأثير في العمل الروائي الذي نقاربه نقدياً؟

من هؤلاء، ألبير كامو، أرنست

وسروالا أحمر، وفي معصمه ساعة ذهبية» هذه العنابية، تقابل المראה، فتصف نفسها قائلة: «رغم تجاوز الأربعين، لاتزالين لبوءة. عيناك الكبيرتان قاتلتان، بسمتك السحرية أسرة. لولا بعض التجاعيد، ونبوء غير متوقع بالأنف، لكنت ابنة العشرين...». إن هذه اللغة الواصفة، لا تنحصر في حالة الشخصيات فقط، بل تمتد إلى أسمائها التي تحيلنا على أبعاد ودلالات في تشكيل الموضوع الروائية. هي أسماء ذات محاولات مكانية وبدنية وميولية، فالعنابية والوهرانية وياسمينية البلدية، نسبة إلى مدن عنابة ووهران والبلدية، لأنه كثيرا ما تطلق أسماء المدن على النساء اللواتي يخلجن من إبراز أسمائهن الحقيقية، فيما تتخذ للرجال أسماء تبرز قوتهم ونوعية معاملاتهم.. فبباي البوكسور نسبة إلى الملاكمة، وحمود الجيدوكا إلى المصارعة اليابانية، وهناك أسماء أخرى كـ (حياة النفوس) أطلق على بطة من بطلات الرواية، تفتن (نفوسا)، تشير بجمالها خصومات ومعارك بين حمود وخاتم من جهة، وبين خاتم والقروي من جهة ثانية.

يبقى أن نشير إلى أن الرواية، تستغل أسماء الطيور، الحيوانات، الحشرات بكثافة ملفنة للنظر. في هذه التسميات، تكمن دلالات، فيما أنها تجسيد للغة الشريحة والفئة الاجتماعية التي تباشرها الرواية، ولما أنها من الرصيد اللغوي المتداول في محيط الكاتب البدوي، مهما يكن، فإن هذه التسميات والنعوت

همنجواي، مكسيم جوركي.. والفيلسوف الفرنسي الراحل، جان بول سارتر، الذي استقى منه الكاتب تقنية (الحوار الباطني) أو ما يسمى بـ (الترديدات الداخلية للمخارجات النفسية).. وهذه الآلية، من المكونات الرئيسية لشعرية النص لدى الكاتب. وفي الفصلين الأول والثالث، اللذين عرضناهما، ما يكفي للتدليل عليها.

تتضاف إلى الحوار الباطني، الرؤية العبيثة التي تنصدر الرواية، تصدنا بها في بداية قراءتنا لها، فتبعث فينا القرف والتقزز والخوف من المصير النهائي المؤلم (القبور، الهياكل العظيمة، الدود، عزرائيل يملأ الفضاء..). وإذا كان «الجحيم هو الآخر» من المنظور السارترى، فإن الكاتب يستغل هذه الرؤية، عبر المسافة الروائية، يقول حمود، مثلا، لما أبعد عن الماخور، أحس «بان الحياة خواء تلهف على طعم لذيق، وجو دافئ، وفراش وثير، هذا ما يشغل الناس كلما انحدروا اقتنعوا، وكلما صعدوا تلهفوا بهائم في بهائم. لا يليقون إلا لحمل الأثقال وجر المحاريث، أعداء، جميع الناس أعداء، يجب أن يسحقوا بالجملة والتفصيل، تف...».

ترشح الرواية باللغة الواصفة، فالكاتب، قبل أن يعطي لشخصه فرصة التفكير والتعبير والتحرك.. يصفها، سنا، بدنا، لباسا. الغاية هي تجسيد الشكل الخارجي للمائل للباطني والسلوك والممارسة، فهذا (عصفور الجنة) نادل ماخور آخر «يرتدي قميصا شفافا أخضر

الوصفية، هي دليل على تفكك الخلية الاجتماعية، تازم الذوات الممزقة بين عوالم متباينة. كما تشكل العمود الفقري للغة النص وأسلوبه الفكري، وتحدد الإطار النفسي العام للشخصيات المفجعة المتصدعة.

لغة الماخور، هي لغة الاحتقار والكراهية والانفعال الحاد (الكلبة الجرباء، الأسد الجائع، الذئب الظامي، خاتم الكلب، هذا العجل من أي إسطنبول انطلق؟ لقد أضفت جديدا إليها الحمار، رميت بك كالفأر الميت، الصقر، الذباب...) فهذه النعوت، وغيرها كثير، تعتبر أشكالا إشارية تصويرية، تتخطى المعاني الأحادية، وإن كانت تحتفظ بما ترمز إليه في حقولها الخاصة.

يمكننا أن نشير أيضا إلى المقاطع الغنائية التي تتكرر بين الحين والآخر، من بداية الرواية إلى نهايتها.. جوهرها الفني يكمن في تجاوز

الذاتية إلى العلل الموضوعية، التي ألت بالشخصيات الروائية إلى هذه الوضعية (الفقر، اليتيم، الطلاق، السجن...) : «أنا الوحداية، قليلة الوالي، أحبابنا يا عيني رحنا وراحوا عنا، يا امرأة روجي للدار راكي مطلقة..» إن الكاتب، يحشد كل الوسائل الأداتية (رمزية، لغوية، غنائية...) لتعزية قضايا وإشكالات الإنسان الضحية.

لا ينبغي أن يستنتج من هذه الرواية، بل من الفضاء الذي تنفخ فيه (الماخور) أن الكاتب يعني بدرجة أولى الجنس، أي الممارسة الجنسية، بكل ما في الكلمة من معنى، كـ بعض الكتابات الهادفة إلى الإثارة وإضفاء الدهشة واللذة المجانية!.. إنه يتخذ (الجنس) لتصوير النساء كأنهن عاملات مكدونات، وتجسيد عذابات وجراحات هذه الفئة الاجتماعية!..

يرى أن الكتابة فعل تعبير وتنوير ومقاومة وليد إخلاصي: إحصائي المستمر بالجهل يدفعني إلى المعرفة بجوع أبدي

حوار: د. نضال الصالح

أهم ما يتسم به هو دأبه في ترسيخ تقاليد في الحقل الثقافي، ترتفع بالمشقف، أو المعني بالثقافة، عن اختلاطات الواقع، ليكون مثقفاً بالمعنى الدقيق للكلمة.

هذا الحوار يعنى بعلامات أساسية في تجربة إخلاصي الإبداعية، وهو لا يعدو كونه مدخلاً إلى هذه التجربة، التي تؤكد، يوماً بعد آخر، أصالة الفعل الثقافي لدى مبدعيها، وصدورها عن إيمان راسخ بأن الكتابة فعل تعبير، وتنوير، ومقاومة.

● أسمح لي أن أبدأ من السؤال الذي طرحه شاهد الشهيد في روايتك «الفتوحات» على نفسه «لماذا الكتابة؟» لأسأل: بعد ثلاثة وأربعين مؤلفاً في أجناس كتابية مختلفة، في القصة، والرواية، والمسرحية، والمقال، وبعد نحو نصف قرن تقريباً من بداية ممارستك للإبداع، لماذا الكتابة؟

■ أجهل تحديد من كان وراء تلك التساؤلات المتعلقة بالكتابة، والتي جاءت في سياق رواية «الفتوحات»، أكانت من طبيعة البطل الروائي، شاهد الشهيد، أم أنها تدخل لا إرادي مني ككاتب في بناء شخصه؟

وليد إخلاصي.. القاص، والروائي، والمسرحي، وقبل ذلك كله المثقف الذي لم يكف، منذ أكثر من نصف قرن، عن حمل لواء التنوير، وعن محاولات تحرير الكتابة من بلاغتها وإنشائيتها المتواترتين، والذي يعد أحد أبرز آباء التجريب في الإبداع العربي المعاصر. ولئن كان من مرجعيات هذه السمة التي ميزت فكره وإبداعه نشأته في كنف والد أزهري تجاوز دور الواعظ الديني ليكون منوراً اجتماعياً عبر صحيفته «الاعتصام» فإن من مرجعياتها أيضاً وعيه المبكر بأن الإبداع الحقيقي لا يتشكل بمعزل عن رصيد معرفي بإنجازات البشرية في مختلف حقول المعرفة، وأياً كانت مصادر هذه الإنجازات.

إن من أهم ما يتسم به وليد إخلاصي، على المستوى الثقافي، وتعدد الحقول الإبداعية التي كان حصيلتها، إلى الآن، عشر روايات، وثلاث عشرة مجموعة قصصية، وخمسة عشر نصاً مسرحياً، وأربعة مؤلفات في مسائل الثقافة والإبداع. أما على المستوى الإنساني، فإن من

ويدفعني هذا الجهل إلى الإقرار بأن الكاتب قد يخرج أحياناً عن مسار (التخييل) إلى مسار (تحقق الذات)، أو أنه قد يعقد صداقة فنية مع بعض نماذج الحكائية ليحدث نوعاً من التماهي بين الروائي وبطله. وفي الأحوال كلها، فإن الحديث عن (لماذا الكتابة)، وفي هذه اللحظات، يقودني إلى الاعتراف بما يلي: اظن أن الكتابة عندي هي ساحة من (فنية المعرفة) وقعت بين قطبين، أولهما (الحرفة)، وثانيهما (النوازع الروحية للتححرر).

فالكتابة بوصفها

ساحة من فنية المعرفة، هي الفضاء الذي تسمو إليه اللغة في تحولها إلى تجليات فنية يتماهى فيها التخييل والخيال مع الوقائع والواقع، وتحاول الحقيقة أن تبدو في أكمل أشكالها، في كشفها عن نفسها وترميمها لنواقصها

وتجمل ما تسعى إليه وهو الدخول إلى المستقبل.

وقب الحرفة الأولى، الذي يحكم ساحة الكتابة، يخالف طبيعة حرفة النجار مثلاً، إلا أنه يتفق معها في أنه تجسيد لأهمية العمل في الحياة الإنسانية ومقدار قدسيته للاستمرار والنمو والتطور، ليصبح أشبه بالديانة الأرضية، ويكون شكلاً من أشكال تحقيق الذات وتطوير الخبرة وتنميتها، وهو السعي الدائب نحو

تحقيق الإتقان كرمز يدل على كبرياء جواهر العمل. والقطب الآخر، النوازع الروحية للتححرر، وهو إشارة إلى تحقق العقوبة في تلقائية تلاحم اللغة بالمعنى، لإيجاد وسيلة أفضل للتعامل مع الحياة. فالعقوبة هي أحد أشكال النقاء الذي تحلم به الروح على الرغم من سباحتها الدائبة في بحيرة التناقض والتخبط. ويعبر هذا القطب عن الاستجابة الغريزية لاكتساب الأشكال المعرفية في تجلياتها الفنية، كما أنه ضم في بنيته ظاهرة التجريب التي رعتها وأسهمت

في نموها المعارف العلمية والتاريخية، فكان التجريب رد فعل على الاستسلام الطوعي لما هو سائد، فكانه مساندة عقلية لجوهر الكتابة.

وانطلاقاً من ذلك، يمكنني أن أسوق بعض الأفكار حول سؤال (لماذا الكتابة)، فأقول:

1. الكتابة نموذج فني للاجتهاد الشخصي في تفسير الحياة، وهو نوع من الاجتهاد لا يمكن إيقافه.
2. الكتابة فعل للتعبير عن تجلي (الاختزال) لتفاعلات المواد الخام، الداخل في تركيب الكتابة نفسها.
3. والكتابة وسيلة لإظهار الجانب الفني من اللغة المعرفية.
4. والكتابة، بوصفها من أعظم الكشوفات البشرية، أكثر الوسائل أهمية لاستمرار العقل في إنتاج

الاجتهاد في الكتابة كرمز يدل على كبرياء جواهر العمل.

الايديولوجية حالة من الانغلاق على مبادئ وشروط السكون المقدس

الاجتهاد في الكتابة كرمز يدل على كبرياء جواهر العمل.

سلسلة غير منتهية من الإبداع.

● بدأت الكتابة والنشر في الخمسينيات، في ظل مناخ ثقافي/سياسي تصنيفي مئخن بالأيديولوجيات، ولم تنتم إلى تنظيم ما. هل ترى أن ثمة تعارضاً بين إرادات الإبداع وإرادات الأيديولوجية؟

■ خرجت سورية من الاستقلال بإرث ثقافي بالغ التعقيد، فالثقافة الفرنسية التي رافقت مرحلة الاستعمار كانت في حالة حوار

وصراع مستمرين

مع الثقافة التي خلفتها مرحلة التبعية العثمانية، وشهدت مرحلة الاستقلال والحركة الوطنية المتصاعدة النمو عديداً من المحطات السياسية والاجتماعية، كان من أهمها: انفجار التآمر الاستيطاني على فلسطين

ووصوله إلى حال الإقرار الدولي لكيان دولة إسرائيل، ثم النمو المتفاوت في التركيب الاقتصادي، زراعياً وصناعياً وتجارياً، موازاته لحركة نمو المؤسسة العسكرية حديثة التكوين، التي تجاوزت طموحاتها البنية السياسية السورية، وثالثاً ولادة أفكار أيديولوجية جديدة إلى جانب التنظيمات الحزبية التقليدية وبروز ولادات قيصرية لبعض المبادئ الفكرية والسياسية.

وفي هذه الأجواء كانت البدايات الثقافية التي تمثلت بشكل كبير في القراءة الدؤوبة والكتابات الأولى التي ستبدأ جديتها في السنوات الأخيرة من الخمسينات، وكانت الأحزاب قد أحكمت سيطرتها على مساحات واسعة من الثقافة، وتجاذبت الأخيرة يميناً ويساراً، وكانت جبرية الاختيار هي الظاهرة السائدة في أوساط العاملين في إنتاج الكتابة والفنون الأخرى، إلا أن معابنتي لما يدور في الوسط الاجتماعي السوري من فعل

سياسي وعمل ثقافي أبعدني عن فعل الانتماء المادي لتنظيم بعينه، على الرغم من أن نسيج ثقافتي كانت تتداخل فيه خيوط الثقافة الإسلامية بخيوط الثقافة الماركسية والأصول العلمية لطريقة التفكير والنظرة الاستقرائية لمجريات الأمور، امتداداً من

التراث والذهاب بعيداً في المستقبل. وسأكتشف لنفسني بعد سنوات طويلة أن الإبداع في أحواله كافة هو عملية انفتاح مستمرة على الزمن الآتي من دون قيد من المعرفة السابقة، وإن الأيديولوجية بالنسبة إلى التفكير الإبداعي هي حالة من الانغلاق على مبادئ وشروط السكون المقدس لهذه الأيديولوجية. ولطالما شجعت الآخرين على الانضواء تحت راية حزب وطني

لم يعقني شوك النقد المجاني ولم يدهشني ورد المديح

حقيقي، ولم أشجع نفسي، خوفاً من أن تقيد تمردها المبادئ النبيلة التي جاءت بها معظم الأيديولوجيات.

● أنت تنتمي إلى جيل الستينيات، إذا جاز تحقيب الإبداع، بدأ معك كثيرون وتابع معك ما لا يتجاوز أصابع اليدين، ولم يترك أثراً في الحركة الثقافية السورية ما لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، لأسباب كثيرة ما هي في تقديرك؟

■ أنتمي إلى نفسي التي امتدت جذورها إلى خزانة المعرفة التي أفرد

لها الوطن في محليته العالمية

وجغرافيته التاريخية أرقفاً

تتمدد مع مرور الزمن، وإذا كان لابد

من تحديد الروزنامة الثقافية، فالستينات

كانت الحقبة الأكثر تأصيلاً في الانتماء،

وكان كثير من أبناء ذلك الجيل يحفر

خطوطاً واضحة في

الجيولوجيا الثقافية، وعدد منهم يذهب في عمق تلك الجيولوجيا. ولا

شك أن المثابرة كانت هي الرهان الوحيد على الحفر في العمق، وقد

تكون هناك أسباب شخصية أو عامة لتوقف بعض منا. أسباب اقتصادية

وأخرى مزاجية وبعضها كان لأسباب في التحولات الأيديولوجية.

إن تكون المشروع الثقافي ووضوحه عند أي كاتب يكون دافعاً للمثابرة والإصرار على الوصول بالمشروع

إلى غايته، وارتباط الكاتب بالواقع الحقيقي للحياة يساعد على المثابرة. وفي الأحوال كلها تقول الطبيعة إن الينبوع يجف عادة إذا ما انقطعت عنه المصادر التي تغذيه، وتقول الميكانيكا إن السيارة تتوقف إذا فرغت البطارية من طاقتها، والبحث عن الماء والطاقة هو المحرك الفعال لمتابعة المشروع الثقافي لأي كاتب.

● حينما كان ثمة تصنيفات في الخطاب النقدي في سورية، كان ثمة ما يشبه «الالتهام» في معظم ما كتب

حول فتاك الإبداعي، هو كونك نموذجاً

لثقافي البرجوازية الصغيرة، وأحياناً

للمثقف الأرستقراطي، وفيما بعد عضويتك في

مجلس الشعب تحول «الالتهام» ليقال عنك

بأنك مثقف سلطة، أو المثقف المدافع عن

خياراتها وفي الحالين كليهما تابعت

مشروعات الثقافي، ولم تكلف نفسك عناء الرد على أي منهما، لماذا؟

■ علينا أن نتعامل في فكرة

التصنيف على أنها ظاهرة علمية بالغة الأهمية، وضرورة التصنيف

في النقد الأدبي تؤدي إلى عمل إحصائي سليم ومهام تبويبية من

أجل متابعة الإنتاج، وقد يفيد هذا الأمر في إجراء سبر دقيق لأهمية

الثقافة في بناء المجتمع وتقدمه. كنت من المحظوظين الذين وقعت عليهم

كنت من المحظوظين الذين وقعت عليهم رهانات متعددة

يقلقني حقاً هو الشارع الذي تتشكل فيه عادة سلطة مؤقتة لزمن محدد، فيتخذ مواقف تصبح خطيرة إذا ما ابتعدت عن العقل والمنطق وفهم الواقع، ويصبح نهباً لأفكار ظلامية تهيج الغرائز، ويكون كيميائياً لنمو بكتريا الشعبوية.

● في روايتيك الأخيرتين: «الفتوحات» التي نشرت، و«سمعت صوتاً هاتفاً» المخطوطة، تتخذ لنفسك صفة الحكيم، وأحياناً صفة المؤرخ المقنع بالروائي، وفي كليهما تكتب تاريخ سورية المعاصر وأجزاء من سيرتك الذاتية روائياً، وإلى حد تبدو الروايتان معه حقلاً خصباً من الأفكار، والرؤى، وقائع التاريخ، والسيرة، أود أن أسأل عن مسوغات تداخل صفات الحكيم بالمؤرخ بالروائي من جهة، وعن فهمك لعلاقة السيري بالروائي، التي تتجلى بوضوح في هاتين الروايتين من جهة ثانية.

■ الحكمة هي تنويع للسلوك العقلاني المؤسس على طبقات فكرية تراكمية من الخبرة والوعي، والتاريخ هو علم يتعلق بالأمانة العلمية والبصيرة النافذة في طبقات الزمن ومسيرته المدفقة، وأما القص الروائي فعمارة فنية تنمو في داخلها ذاتياً، وتلعب في حيوية ذلك النمو عشرات العوامل والدوافع، وهذا ما يقربها من الحكمة، ومن تلك العوامل الاستبصار في مسيرة الزمن التاريخي. والرواية تبتعد عن الحكمة عندما تمتع من تيار اللاوعي وطبيعة الأحلام وطبيعة التمرد المتصلة في

رهانات متعددة في التصنيف، على الرغم من أن بعض فعاليات التصنيف لم تكن نتاج تفكير علمي سليم، وعلى الرغم من أن عدداً منها كان يصيب جانباً من الحقيقة. فحقيقة كونني من البرجوازية الصغيرة لا يفاقي الحقيقة غير أن اعتباري من مثقفها فيه بعد عن الحقيقة، لأن مشروعني في بدايته وخلال تناميته الذي لم يصل بعد إلى غايته كان يمثل الواقع الوطني بمختلف شرائحه وطبقاته. أما الأرستقراطية فأمر لا مفر من التصديق عليه، ولا سيما إذا كان فضح السوقية والابتذال وأن تكون صادقاً وتمتلك من العفة قدرًا كبيراً، وأن يكون نقدك بمقدار واستحسانك بمقدار، فلا تبحث عن منفعة أو فائدة شخصية، من صفات أرستقراطية المثقف.

والحديث عن العلاقة بالسلطة يستحق التوقف عنده والتأمل في جوهره. السلطة في الحياة المدنية هي مجموعة المؤسسات القائمة فيها، وأما السلطة في الحياة البدوية مثلاً فهي قمة الهرم للتشكل السكاني فيها، وهي في الحالين شكل تنظيمي لتحديد الحقوق والواجبات وتأمين الاستقرار لمجموع الأفراد وقنونة السلوك والأعمال المنتجة. والثقافة الحقيقية هي التي ترسم حدوداً واضحة بين الفرد والسلطة، فلا تمنع قيام خلاف بين الطرفين. لتنشأ حركة نقدية يمثلها الكتاب المثقفون بأعمالهم ضمن أقدنية الوعي العقلاني والارتباط بالوطن. ولم يخل عمل من أعماله من تلك الأقدنية. غير أن ما

معظم المنجز السردي العربي الذي يبدو في الأغلب الأعم منه وثائق عن المكان. ما مسوغ ذلك لديك؟

■ يتغنى الشاعر بحبيبته، يلبسها من الصفات والخصال ما يجعل منها (نموذجاً) متفرداً، وهكذا هو الفن هو يذهب بالواقع بعيداً عن حقيقته، فيصبح الواقع في العمل الروائي، إيجاباً أو سلباً، واقعاً روائياً يمتلك خصائصه الجديدة، التي لا تبعد عن الحقيقة الأصلية، أي أن الفن يهدف إلى (النمذجة) في نهاية المطاف. و (حلب) المدينة التي ليست ثوباً تاريخياً طرزته الحضارات المتعاقبة والثقافات المختلفة ومزقته أحياناً الأطماع والإساءات، فقام الفن باستلهام (التطريز) ورتق الشقوق. وقد كتب علي عندما قبلت تلميذاً في معهد الفن أن أحاول إيجاد نموذج للمكان التاريخي الجأ إليه في البحث عن خصوصية لانتمائي الوطني، فوجدت أن (حلب) هي الأكثر أهلية لبلورة تلك الخصوصية.

اتهمت مرة بأن (باب الجمر) ليس من أبواب حلب المعروفة تاريخياً، وأعتقد أن مثل هذا الباب يجب أن يوجد ما دام يرتبط بسلوك طبقة من الناس تريد أن تسقولي على كل شيء في المدينة، وما دام يدل على شخصية خرجت من أعماق الطبقة الشعبية لتزيح الستار عن أطماع تلك الطبقة، وقد كرسست رواية (باب الجمر) للكشف عن ذلك التناقض، فنهض باب الجمر حقيقة في سور (حلب) النمذجة.

كما أن مقالا صب جام غضبه علي

روح الروائي، كما أنها تخالف منهج التاريخ باعتمادها الزمن الروائي بدلاً من الزمن التاريخي ينسب متفاوتة تمليها فنية العمل. وهكذا أجد أنني لا أستحق شرف لقب الحكيم وصفة المؤرخ، وإن كانت أعماله الروائية تمت بصلة القرى (الدم والمعرفة) إلى ذاتي يوشائج ما، وإيماني بالتحامي العضوي بالبيئة التي نموت فيها وأنتمت إليها هو من أسباب تلك القرى. لقد كتبت روايتي: (الفتوحات) و (سمعت صوتاً هاتفاً) بعد تجاوزي سن الستين من العمر، وهذا يعني أنني امتلكت جانباً من الزمن السوري في وعيي التاريخي والفني، كما أن هذا الزمن كان حافلاً بالاحداث والمحطات التي رافقت تطور البلد في انتقاله الحتمي من السكون إلى الحركة وبداية التمثل الحداثي الذي يقود عادة إلى التطور، لذا فإن حجم الأحداث أثر بتضخمه على تلك الأعمال الروائية، ومنها ما اصنعه، والحساسية الفنية لأي روائي تجعله دوماً قريباً من الواقع الوطني ليكون واحداً من الشهود عليه.

● حلب، على الرغم من أنها مكون أساسي فيما كتبت، وفضاء تخيلي أكثر منه فضاء واقعياً. لقد ابتكرت أبواباً وأحياء، وشوارع، وساحات، وخانات، ليس لها رصيد واقعي في الجغرافية الحلبية، وكثيراً ما رددت أنك معني بحلب التي تخصك، «حلب» بتعبيرك الأثير. بمعنى أن ما كتبت لا يحفظ للأجيال القادمة ذاكرة مدينة على المستوى الواقعي، وأنه يفارق

مختلطة قيميا، وأنت، في هذا المجال، أي فيما يتصل بالمرأة، تقدم الخصوصية في اكمل تجلياتها. هل توافقني على هذا التفكيك لعالمك السردي؟ ثم لماذا هذا الإلحاح على اسم «ليلي» بين نص وآخر؟

■ لعبت (الطوباوية) المبكرة في حياتي دورا في البحث عن الكمال، وقد بات واحدا من نقاط الضعف لدي، وهذا الضعف كان سببا في ابتعادي أحيانا عن الواقعية. وسأكتشف بعد حين أن علاج هذه العلة يكون في الحلم، ذلك الحلم الذي يعالج الواقع بكيمياء التخيل، فوجدت أن التخيل يخلق واقعا جديدا، فارتدت إلى الواقعية.

والأنثى التي في داخلنا، مع الإدراك المبكر لمعنى المرأة في المسيرة البيولوجية والحياة الاجتماعية، إلهة في الأسطورة وأما في مسيرة البقاء، وحبيبة في دائرة حفظ النوع وتحسينه، تلك الأنثى كانت تشكل قضية في النزوع إلى البحث عن الكمال، وكانت القضية الأهم، لذا فقد حملتها مسؤولية الوصول إلى ذلك الكمال. وقد دفعني تلك المعضلة إلى ترميم صورة المرأة لتكون نموذجا لهذا الكمال، وبمثل هذا الإجراء الإصلاحية لمسألة المرأة ظهرت الأنثى في عدد من أعمالي نموذجا معذرا لواقع المرأة، بل مثالا لما يجب أن تكون عليه، أحاول بإظهارها أن تكون قدوة، وليس غريبا أن تدخل المرأة في أدبيات كثيرة ندا متماهيا مع أهمية الأرض وقدسيتها الوطن ووجود القيم الجميلة، كالعطاء، والخصب،

لأنني أنتهك المقدسات، وذلك عندما كتبت مسرحية (مقام إبراهيم وصيفية)، وقد بحث كاتب المقال بنفسه عن ذلك المقام في مدينة حلب فلم يعثر عليه، فخلص إلى نتيجة مفادها أنني اخترع مقامات دينية من عندي، ولم يكن يعلم أو يدرك أن (حلبية) فيها أكثر من هذا المقام عندما يقوم رجال يمثلون سلطة غاشمة بالحكم بالإعدام على عاشقين صغيرين ليدفنوهما على قيد الحياة، فما يليث البسطاء من الناس بصدقهم وإيمانهم بشريعة الحب أن يحولوا مكان الجريمة إلى (مقام) يتبركون به.

إن حب المكان في ضيقه، كبيت مثلا، وفي اتساعه، كمدينة، أو في رحابته، كوطن، يساعد الكتابة الفنية على طمانينتها في الانطلاق بأدواتها إلى بناء عوالم موازية للواقع، وتقدم لصانع الكتابة عزاء ينبع من الانتماء. وإن تحويل الواقع إلى حالة فنية جديدة سيحفظ، إلى جانب الوقائع التاريخية والشواهد القائمة، ذاكرة المدينة بما يتعلق بما كان على المدينة أن تكونه.

● تبدو المرأة في معظم عالمك السردى، القصصى والروائي، كما لو أنها كائن طالع لتوه من الأساطير، إلهة، أو خالقة، أو قديسة، أو كائن أثري يستجمع لنفسه الفضائل الإنسانية كلها، كما في «ليلي» التي تتردد في روايتي: «الحنظل الأليف» و«الفنوحات». والواقع ينفي هذه الصفة «الأسطورية» عن المرأة كما ينفيها عن الرجال. الواقع ينتج نماذج

والجمال.

أما بالنسبة إلى ما أشرت إليه من استخدام اسم (ليلى) لأكثر من مرة، فاشكر لك ملاحظتك التي لم أفكر فيها من قبل، ويبدو أن سؤالك هذا سيساعدني على الكشف عن سر هذا الاستخدام اللغوي وكأنه رمز أو إشارة مكررة لدي. في البداية أعترف بأنني أبتعد عن الاسم المعروف عندي من قبل، خوف التأثير بخصائص صاحبه وتغاديا لانتقال صفاته وسلوكه إلى الشخصية الفنية التي أكتب عنها، ثم إن اسم ليلى في الثقافة العربية قد شكل عندي رمزاً لخصوصية تمثل النقاء والعذوبة والصفاء الروحي ومجموعة من الصفات الأسرة، وكان إيماني بأن ثراء الثقافة العربية قد أغنى (بطاريتي) بجملة من المعارف والإشارات كبعض الأسماء منها.

● أنت تهندس عالمك السردى كما لو أنك تضع مكونات هذا العالم تحت عدسة «ميكروسكوب»، حتى ليخيل للمتتبع إبداعك أن النص لديك أشبه ما يكون بلوحة فسيفساء، يعني وضع جزئية منها في مكان آخر غير مكانها يطيح بجمالية اللوحة كلها. واسمح لي أن أستفيض قليلاً لأشير إلى أن نصوصك الإبداعية غالباً ما تكون نصوصاً صارمة على المستوى البنائى.. هل لدراستك العلمية دور في ذلك؟

■ انتهيت من (الإنشاء) و(البلاغة الجوفاء)، أو أنني اتخذت موقفاً معادياً لهما عندما استخدمت الميكروسكوب أثناء دراساتي

الجامعية واكتشفت أن هذا الجهاز يمثل أداة مفصلية في المختبر الذي ألتقى فيه الدروس العملية. تبين لي مدى أهمية النظام في الطبيعة كما ستظهر لي أهمية الفوضى المنظمة فيها. لقد ظهر لي في جناح ذبابة أتامله عبر عدسة الميكروسكوب أن الهندسة البيولوجية والمورفولوجية لأدق الكائنات يخرج من النظام الطبيعى الذي سنتعرف عليه في خارطة الفضاء. وحدة الوجود هذه قد تجلت في فيزيائيتها ستدلني على وحدة الوجود في بنيتها الكيميائية، وهي أيضاً ستقودني إلى الوجه الفلسفي من تلك الوحدة. وهذه المحطات البارزة في التكوين الطبيعى والروحي ستكون المعلم الأكثر فعالية في الوصول إلى الهندسة العفوية للبناء الفنى للأعمال الأدبية.

وتولد فكرة رواية ما بشكل تلقائي وعفوي، ومن ثم تخضع لإراديا للنظام الهندسي الذي امتدت أشعته في فضاء المختبر الروحي، الذي يعيد ترتيب ذرات الفكرة كما تفعل الساحة المغناطيسية لذرات الحديد، وتلك حكاية عملي الذي لم أستطع أن أجِد له قانوناً أقدر على تحديد أطراف معادله، بل أن أقوم مجمل أسراره.

● من أمثلة الحضور العلمي فيما كتبت العلامات اللغوية لشخصياتك، أي أسماء هذه الشخصيات. ومن أمثلة ذلك في «الفتوحات» شاهد الشهيد، والهادي، وسعد الدين الجابر، وعبدالوهاب الشايط، وعبدالمنعم الشريف، وخليل البني، وسواهم.. التي تبدي، ولا سيما في

والتوأم، بشقيه، كان وجهين لعملة واحدة على الرغم من التباعد الجسدي في المكان والتلاقي الروحي في الشخصية ورسم مسارها. وقد يكون هذا التصميم المسبق حافزا على السير قدما في رواية ما، وهو الشيء الأكثر استنادا على الهندسة العقلية في البناء الفني. (التيمة) أو الفكرة المنطقية تكون عفوية، والعمارة الفنية تكون أكثر خضوعا للتنظيم، وعادة ما تكون تلك (التيمة) دافعا ومساهما في عملية التنظيم تلك.

● بعيدا قليلا عن الإبداع الذي يخصك، وقريبا مما يعني الآخر كما يعينك، مما هو وطني. كيف نبني ثقافة وطنية، بالمعنى الواقعي وليس بالمعنى الاستعماري؟

■ ظلمت الثقافة بربطها بالأعمال الفنية والأدبية فحسب، وهي في الحقيقة نسيج يتداخل في بنية المجتمع، ويعبر عنه، لتكون في نهاية المطاف الهوية الشخصية له. والثقافة حقيقة قائمة في كل المجتمعات، من بدائية وصولا إلى المتقدمة، وهي تصبح مشروعا وطنيا يسهم في بناء المستقبل عندما تتدخل العقلانية والقوانين الناظمة في تأكيداتها وفعالياتها. ونحن في سورية خاصة نخضع لنظام مؤسساتي يملك إرادة في التحكم في الكليات، والثقافة هي من الكليات، لذا فإن قيادة مشروعاتها بيتدئ من قمة الهرم الاجتماعي، أي: المؤسسات. والمشروع الثقافي الوطني يكون بداية في تحويل مفهوم (العمل) إلى قيمة مقدسة، مما يجعلنا نفكر به كديانة أرضية. ولا تظهر

شخصيتي شاهد والهادي، حرصا على تعليل، أو على الإفصاح عن مرجعيات علاماتها، ثم تنوع ضماثر السرد في الرواية نفسها، الذي يحيل إلى ذهنية علمية واضحة. ما أود أن أسأله ليس عن هذا الحضور العلمي، بل عن كيفية بنائك لعواملك السردية. ■ يصبح اسم العلم إشارة ملازمة له في وجوده، ويظل ملازما له بعد رحيله أيضا، إلا أنه يكون علامة دلالية إذا ما اقترن بأفعال وأعمال تدل عليه حتى في حال غيابه، ومن غير ما استحضار لصورته، فكان الاسم يصبح أحيانا هو الصورة المعبرة عن صاحبه. وهو في ثقافتنا الإسلامية عامة محاولة من الأبناء لإلباس مولودهم منذ البداية صفة الاسم ودلالته، تيمنا أو درءا لمخاطر ما، أو تشبها بقيمة ما، وكان في إطلاق الاسم محاولة لإضافة قيمة فعلية على الكائن. ولطالما لجأت إلى استغلال ثقافة التسمية هذه في شخوص أعمالتي الأدبية، ففي رواية (الفتوحات) مثلا ابتدأت بصيغ الأسرة بصفة الشهادة في ظرف تاريخي منذ أيام الحكم العثماني، ليتحول اسم الأسرة إلى (شهيد) دلالة على ما وقع عليها من ظلم، وكان الولد الأول (شق التوأم) قد كتب عليه أن يكون شاهدا على عصره، لتحويل مهنة الكتابة إلى شهادة، وكان الشق الثاني من التوأم قد حمل اسم الهادي، ليعبر عن قدره في أن يكون علامة على التأمل الروحي والصفاء والسعي إلى المعرفة في معانيته المستمرة لأحوال الكون.

النقدية السليمة على إعادة النظر أحيانا في مسيرتي الأدبية، ودفعتني المشاغبات النقدية والأساليب المجانية في التقويم إلى توهج حرارة الاستمرار في عملي. وفي الحالتين كانت الفائدة تتساقط علي، فلم يعقني شوك ولم يدهشني ورد، لأن الكتابة كانت الشيء الذي يبرر لي وجودي. لقد علمت منذ البداية أن (النقد) دليل على التحضر العقلي، وأدركت أن (الكتابة) مؤشر للأنسنة، فكنت أسعى إلى تقديم إنسانيتي في الكتابة إلى مقام التحضر، بغية اكتساب معرفة جديدة مازلت بحاجة إليها. إن إحساسي المستمر بالجهل يدفعني إلى المعرفة بجوع أبدي، ويبدو أن ذلك الجوع هو الذي أشعل ثورة السعي إلى المجهول. لقد منّ علي بعض القراء وعدد من النقاد بقراءة جديدة لنص ما، وكنت لا أرمي إلى ذلك، فأدركت أن الكتابة ذات أوجه، قد لا أعلم شيئا عنها سوى الوجه الذي مشيت إلى تصويره.

قيمة لهذا العمل إلا بثقافة (الإلتقان) التي تعطي للعمل تجليا في الوجود وتمهيدا للمستقبل. وعندما يخضع (الإبداع) لرعاية المجتمع وتقديره تنفتح نوافذ الأفراد لتسهم في الإضافة على الإبداع وللإستفادة منه. وتبقى (ثقافة التوصيل) تنوِّجا لقافلة الثقافة في اختراقها لسهول الحياة باتجاه أفق المستقبل، والتوصيل لا يقتصر على وسائل الإعلام، بل إن نمو حساسة النقد، والتقويم، وتزاوج الذوق السليم بالقواعد العلمية، سيعطي دورا كبيرا للنقد في عملية التوصيل.

● اسمع لي أن أسألك أخيرا عن الكتابات التي عنيت بإبداعك عامة، في القصة والرواية والمسرحية، عما إذا كانت هذه الكتابات قد تمكنت من الغوص على الجوهر في هذا الإبداع على المستويين المضموني والبنائي، وعما إذا كان جزء أو كل منها قد دفع بك إلى دروب جديدة في الإبداع.

■ لقد حفزتني الكتابات والآراء



■ رجلي مع الكتاب..

خالد سالم محمد

رحلتي مع الكتاب

الحلقة السابعة

• بقلم: خالد سالم محمد / الكويت

وقد يعجبني كتابا ما، ولكن لا اشتريه في وقته، وأعود مرة أخرى إلى المكتبة أسأل عنه فأجد أن نسخه قد نفذت، فالكتاب إذا أعجبك لا تتوانى في شرائه فقد لا تحصل عليه مرة أخرى بسهولة. كما قالوا: الكتاب الجيد يبيع نفسه.

لذا عندما يعجبني كتاب ما وأؤجل شراؤه، فعندما أعود إلى البيت ينتابني هاجس بأنه قد ينفد، لذا أظل طوال الليل في تفكير وأرق إلى أن يبرز فجر اليوم التالي لأسرع إلى المكتبة كي أقتنيه.

طريقة شراء المصاحف

حتى منتصف الخمسينيات كانت أغلب المصاحف المتوافرة في المكتبات الكويتية هي من طبعات مدينة ممباي في الهند. أما طبعات القاهرة وغيرها فهي قليلة.

تفحص الكتاب قبل الشراء

كان لي يومان في الأسبوع أزور فيهما المكتبات، ألف بين رفوفها وأسأل عن كل جديد يصل. وكان من عاداتي قبل شراء الكتاب أن أقوم بتفحص أوراقه خوفاً من أن تكون بعض الأوراق بيضاء أو ممزقة أو مطوية أو تالفة بسبب حير المطبعة وعدم اهتمام العمال بالملزم عند التجليد، فكثير من ملازم الكتب تتكرر فيها أرقام بعض الصفحات، وتسقط من ملازم أخرى، أو يوضع غلاف الكتاب مقلوباً، أو يكون قص الورق غير سليم. فكنت دائماً أختار أحسن نسخة، ولا أسلم في بعض الأحيان من الخطأ.

وربما اقتنيت كتاباً كنت قد اشتريته من قبل، وذلك بسبب طبعته الجديدة وتغير الغلاف، وقياس قطع الورق..

2. الغيث المنسجم في شرح لامية العجم.. تأليف الشيخ صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي المتوفى عام 764 هـ، وهو من أشمل وأدق الشروح لهذه اللامية.

3. بروكولات حكماء صهيون.. ترجمة الأستاذ محمد خليفة التونسي، قدم له الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد. وهو من أخطر الكتب التي تبين سلوك وخطط ودسائس الصهاينة المدمرة.

4. ومن الكتب القيمة التي حصلت عليها كتاب: لمحات من تاريخ العالم.. تأليف الزعيم الهندي الراحل جواهر لال نهرو 1989-1964. والكتاب كما جاء في مقدمته: عبارة عن رسائل كان يبعثها نهرو لابنته أنديرا غاندي، عندما كان يتنقل من سجن إلى سجن في الفترة الواقعة بين أكتوبر 1930 وأغسطس 1933. ولم يكتف نهرو باختيار الحوادث التاريخية المهمة التي يدرسها الطلاب في المدارس عامة بل تطرق إلى ذكر الأسباب التي تكمن وراء هذه الأحداث بأسلوب قصصي ممتع، وهذا هو السر في عظمة هذا الكتاب القيم.

وكان الأستاذ أحمد بهاء الدين أول من نشر فصول منه في كتاب سماه: الثورات الكبرى. وقد قام المكتب التجاري في بيروت بترجمة وطبع هذا الكتاب طبعة أولى في يونيو 1957، وطبعة ثانية في أغسطس من العام نفسه.

5. كتاب طوق الحمامة في الألفه والالاف لابن حزم الأندلسي، وهو كتاب مشهور، ويعد. كما يقول

ولشراء المصحف طريقة تختلف عن غيره من الكتب نظرا لقدسيتها ومكانته الرفيعة.

فالمشتري حينما ينتقي مصحفا يريد شراءه لا يقول للبائع: كم ثمنه؟. فالمصحف لا يقدر بثمن، بل يقول: كم هديته؟

ولطالما حصل سوء فهم واستغراب بين البائع والمشتري عند تقدير السعر.

وعن هذا الموضوع يتحدث الأستاذ قاسم محمد الرجب في مذكراته قائلا: وكثيرا ما جاء أحدهم فطلب مصحفا، وبعد أن قبله وطلب تغليفه دفع درهما واحدا ثم أخذ المصحف وذهب به، مع أن ثمنه لا يقل عن دينار، فإذا ناديته وطالبته ببقية الثمن قال لي مندهشا متعجبا: ماذا.. هل للقرآن ثمن؟ فأقول له: لا.. ولكن تكاليفه أكثر مما تتصور، ولكن قل لي هذا لا يجدي نفعا، وقد يعيد المصحف وينصرف مستغريا غير مصدق ما قلت.

اقتناء كتب مهمة

اكتسبت من خلال مطالعتي لمختلف أنواع الكتب خاصة كتب التراث العربي، خبرة لا بأس بها في انتقاء الكتاب والحرص على امتلاكه. فمن الكتب المهمة التي اقتنيتها في هذه الفترة:

1. حضارة العرب.. تأليف الدكتور غوستاف لوبون، نقله إلى العربية الأستاذ عادل زعيتر، طبع للمرة الأولى عام 1945، وهو من الكتب القيمة.

محققه الأستاذ فاروق سعد- رسالة قيمة في وصف الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه، يحلل فيه الحب تحليلًا نفسيًا يضاهي في منهجه ونتائجه أحدث ما توصل إليه علم النفس المعاصر من معطيات في دراسة عاطفة الحب.

وقد اهتم به الغربيون، وقاموا بطبعته ونشره، وأول طبعة له قام بها المستشرق «بتروف» في لندن مع مقدمة بالفرنسية عام 1914. ثم طبع طبعة ثانية في دمشق عام 1930.

6- ومن الكتب النفيسة التي حصلت عليها كتاب: تاريخ الأدب الجغرافي، تأليف كراتسكوفسكي، ترجمة الأستاذ صلاح الدين عثمان هاشم، وهو من الكتب الجلية في موضوعه، أشرفت على طباعته ونشره لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة.

7- من الكتب الممنوعة التي كانت تصل منها أجزاء متفرقة بطريقة سرية كتاب: تاريخ الكويت السياسي.. تأليف: حسين خلف الشيخ خزعل، وقد طبع الجزء الأول منه في بيروت عام 1962، ثم توالى الأجزاء الأربعة الباقية، ثم ضمت الأجزاء الخمسة وطبعت كاملة بطريقة التصوير في بيروت ومصر، وينتهي القسم الخامس منه إلى بداية حكم الشيخ أحمد الجابر الصباح.. ومازال ممنوعاً من التداول داخل الكويت.

8- من الكتب التي حصلت عليها كتاب الفاخر لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم المتوفى عام 291هـ..

بتحقيق الأستاذ عبدالمعطي الطحاوي والأستاذ محمد علي النجار، سلسلة تراثنا. يتناول فيه مؤلفه ما كان يجري على ألسن الناس، وما يدور في كلامهم، وما يجري في محاوراتهم من أمثال، فردا إلى أصولها المشتقة منها، وأوضح معانيها باختلاف العلماء فيها.

9- ومن الكتب التي اقتنيتها في هذه الفترة أيضاً: كتاب الأمالي لأبي علي القالي، المتوفى عام 356هـ، وكان أحفظ أهل زمانه للغة والشعر، سافر إلى بغداد وأقام فيها 25 سنة، تتلمذ خلالها على ابن دريد ونفطويه وابن دستوريه وغيرهم.

وكتاب الأمالي على شاكلة كتاب الكامل للمبرد، ومنه نسخ خطية في برلين وباريس، وقد طبع للمرة الأولى في مصر، وتكررت طبعاته بعد ذلك.

10- ومن الكتب التي حصلت عليها كتاب: أخبار الزمان ومن أباده الصدفان للمسعودي.. وهو الجزء الأول فقط الموجود من هذا الكتاب الكبير، يقول عنه المسعودي في مروج الذهب: وقد فصلنا ذلك في كتابنا أخبار الزمان. ولكن مع الأسف فإن الأجزاء الباقية منه مفقودة.

11- كما اقتنيت أيضاً كتاب «مقامات الحريري» المتوفى سنة 516هـ، وأول طبعة صدرت منها هي طبعة دي ساسي في باريس سنة 1822م. كما صدرت في لندن عام 1896م، وطبعت في كل من مصر والهند وتبريز وبيروت. حظيت مقامات الحريري بمكانة

وبعد أن زاد عدد الكتب وضاعت بهم الخزانة الحالية، اتفقت مع أحد التجارين لصنع خزانة كبيرة عدد خاناتها عشرون خانة وارتفاعها متران ونصف المتر، استوعبت جميع الكتب.

وصول أول دفعة من المياه العذبة إلى فيلكا

كان سكان جزيرة فيلكا يعتمدون في مياه الشرب على الآبار الإرتوازية المنتشرة في وسط الجزيرة وجنوبها، وأشهرها: آبار المطينة، وجريان، والعوينة، وآبار الممزر. أما المياه قليلة الملوحة فيحصلون عليها من الآبار الموجودة في البيوت، فكان لا يخلو بيت من بئر، ومياه تلك الآبار تستعمل لغسيل الملابس والأواني وغيرها.

ونظرا لقرب البيوت من ساحل البحر، كانت مياه هذه الآبار تعلق وتهبط حسب المد والجزر.

أما الآبار العذبة فهي قليلة العمق إذ لا يتعدى عمق الواحد منها المتر. وكانت المياه التي تنبع من تلك الآبار تُكوّن بقعة صغيرة وسط البئر، فإذا ما زادت عن ذلك معناه أن المياه بدأت تميل إلى الملوحة، فيتحول عنها إلى حفر بئر جديدة.

وكانت النسوة ينقلن المياه من هذه الآبار على فترتين صباحية ومساءية بواسطة الجرار القفارية وعلب الصفيح الكبيرة «القواطي»، وكان يسرن في مجموعات.

وظلت الآبار تفي بحاجة سكان

كبيرة لدى الابداء العرب وغيرهم، فاهتموا بنشرها وترجمتها، كما وضعوا لها شروحات كثيرة، أشهرها شرح الشريشي المتوفى عام 619هـ.. وطبعت للمرة الأولى في الهند سنة 1300هـ.

12 ومن الكتب التي اشتريتها أيضا كتاب: أعلام الناس فيما وقع للبرامكة مع بني العباس لمحمد بن زياي الأثليدي، وفيه حكايات وطرائف كثيرة خاصة عن البرامكة ربما لا توجد في كتاب غيره.

13 - وكتاب نخب الذخائر في أحوال الجواهر لمحمد بن إبراهيم السنجاري المعروف بابن الأكفاني المتوفى عام 749هـ.. تحقيق الأب انستاس ماري الكرمللي (1866 - 1947) راهب لغوي خدم التراث العربي، أسس مجلة لغة العرب، عضو الجمع العلمي العربي بدمشق، قام بنشر الكثير من المقالات الأدبية والتاريخية ومنها مقال مطول عن الكويت في مجلة المشرق البيروتية العدد العاشر سنة 1904، في حوالي 10 صفحات من صفحة 449 - 457، تحت عنوان «في تسمية مدينة الكويت» ولعله أول مقال ينشر عن الكويت في مجلة عربية.

ومن الكتب التي اقتنيتها كتاب: قرة العين المبصرة بتلخيص كتاب التبصرة للشيخ أبو بكر محمد الملا الحنفي المولود عام 1198هـ. وتوجد في مكتبتي أوراق بخطه فيها مسائل فقهية.

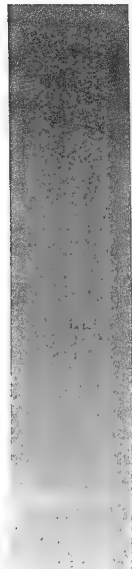
وكتاب: الفتوحات الإسلامية لأحمد زيني دحلان.

xxx

وصول أول شحنة مياه من الكويت

ووصلت أول شحنة من المياه العذبة من مدينة الكويت إلى جزيرة فيلكا في ١٠/٢/١٩٦١.. ونقلت بواسطة سفينتين حديديتين من نوع «الدوبة» يقطر كل منهما مركب بخاري. وظلت هاتان السفينتان تنقلان المياه العذبة بالتناوب، حيث تقف الواحدة منهما ملاصقة للميناء وتُربط خراطيمها بالأنابيب الكبيرة التي تضخ المياه إلى الخزّان الخرسانى الكبير وإلى البركة الرئيسية.

الجزيرة حتى بداية الستينيات، ولكن بعد أن كثر عدد السكان، وافتتحت إدارات ومراكز حكومية عديدة صار الطلب على المياه كثيراً، مما جعل الأبار لا تقى بالحاجة الملحة. وبعد أن كثرت الشكاوى والمطالبية من الأهالي إلى المسؤولين، بدأت الحكومة بالاستعداد لتزويد الجزيرة بالمياه العذبة، وبني لأجل ذلك خزان أسمنتي كبير قريب من المرسى، وكذلك بركة كبيرة في منتصف الجزيرة زودت بمضخة وأنابيب وحفريات لنقل المياه إلى البيوت بواسطة العربات في بادئ الأمر.



■ الرحلة إلى الشرق

فيصل خرتش

■ مفهوم اللغة والتفكير للدكتور فؤاد مرعي

وضاح محي الدين

الرحلة إلى الشرق

• فيصل خرتش

رحلة الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر

والقصائد والإنتاج الأدبي وغير الأدبي.

فيما يخص رحلات الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر، يمكن تمييز قضيتين مهمتين: الأولى: إنه إنتاج قوام به بشكل حصري أدباء رومنتيكيون كبار، مثل: لامارتين - La martine، نرفال - Nerval، غوتيه - Gutte، فلوبير - Flaubert، ديدييه - Didier، ماكسيم جوكوب.

والنقطة الأخرى هي أنه لا يمكننا فصل الرحلات عن طابع العلاقات المتأزم بين الشرق والغرب في القرن التاسع عشر وتأثير المباحثات الدينية والأطماع الاستعمارية وسياسة التبشير الديني. يشكل القرن التاسع عشر قرن

تكمّن أهمية هذا البحث في الكشف عن المخزون التصوري للأدباء الفرنسيين في القرنين 19 و20 ورؤيتهم للشرق العربي والإسلام، ويقوم بعرض واسع لرحلات هؤلاء الأدباء وعملية إدراكهم وفهمهم للشرق وبحثهم عن كشف أسرارهم وغموضه وعاداته وثقافته وعقليته من خلال اللغة والتاريخ والخطابة الغربية. كما أنه يزودنا بمادة إثنوغرافية غزيرة عن حياة الشرق، تناولت مساحة جغرافية واسعة، من آسيا الصغرى إلى سورية ومن مصر إلى الجزائر ومن تونس إلى المغرب. وتمّ ذلك من خلال المدونات التي أنتجها الرحالة الأوروبيون خلال رحلاتهم، من كتب أدب الرحلات واليوميات والمذكرات والقصص

السياسية والاجتماعية والثقافية. فالرسائل الفارسية لـ «نوتسكيو» ورواية «صديق» لفولتير ورواية «صفية» لكريون و«مذكرات السراي» لدوشامب و«حاجي بابا» لمونتريون و«رقصة علي خان» لمسترو دولاتور، تحاول جميعها تقليد النظام الاجتماعي والإنثروبولوجي لليالي العربية، وذلك في تحليل المظاهر السياسية والاجتماعية لأوروبا القرن الثامن عشر.

● الرحلة إلى البلاد الإسلامية

كان الذهاب إلى الشرق يمثل شيئا مهما في ذلك العصر، كتب ماكسيم جوكوب وهو يحيي ذكريات رحلاته عام 1844 «الناس مازالوا يعتقدون بالطاعون بالغضب السماوي وبمكائد قطاع الطرق وبشاعة الانكشارية، أما أنا فلم أكن أؤمن إلا بالشمس وقوافل الجمال ومشاهد الطبيعة الخلابة».

الشرق هو الرومانتيكية أو الواقعية التي حلم بها لامارتين وديديه وغوتييه وفلوبير وفرومتان. فقد ذهب ديديه المشمئز من باريس ومن فرنسا ومن أوروبا بكاملها، إلى هناك لبحث عن (الراحة والنسيان) وكانت خميلة لامارتين عاشقة للبحر والصحراء والجبال والعداات ومخلوقات الله المرسومة على للال الشرق... لم يرحل إلى هناك؟..

كانوا يتجهون للضجة المبرقشة

الرحلات بلا منازع، وإن كانت هناك رحلات سبقت هذا الزمن بكثير، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى رحلة (ماركو بولو) في القرن الثالث عشر التي قدمت إلى الغرب حضارة الاختلاف وأفسحت المجال للخيال الأوروبي بالمناطق التي كان يحلم بها، وهي المناطق الدافئة والأنهار العظيمة والمراكب التي لا تحصى. ثم تلا ذلك رحلات عديدة، مثل رحلة فاسكو دي غاما وكريستوفر كولومبوس، من أجل اقتحام الجسور والأسوار الجغرافية للعالم الآخر وشق الطرق وكشف المجاهل.

وبعيدا عن الحروب الصليبية وما نقله الجنود والرهبان من تصورات عن العالم الإسلامي إلى أوروبا، نجد أن الشرق أصبح يحظى بأهمية كبرى، منذ القرن التاسع عشر. فكانت رحلات القساوسة الكبوشيين المعارضين للإصلاح الذين سافروا في أراضي الإمبراطورية العثمانية، بحثا عن المخطوطات التي تثبت عقيدتهم في التراث البيزنطي، ورافق ذلك تطور العلاقات الدبلوماسية والسياسية مع الولاة العثمانيين، وانتعاش التبادل التجاري والبصري مع العالم الإسلامي، مما جعل الملك لويس الرابع عشر يرسل مبعوثيه إلى الإمبراطورية الإسلامية لتعميق العلاقات السياسية والثقافية بين فرنسا والعالم الإسلامي. وقد ساهمت ترجمة (الف ليلة وليلة) في عملية إدخال العناصر الإنثروبولوجية في تحليلها للمظاهر

التي تعرضها عليهم بازارات بيروت ودمشق وكانوا يجلبون بالقرى والضياع التي لها شكل أعشاش النسور، وفي هذه القرى التي يقطنها الدرزي، يستقبل الأمير بشير الشهابي لمارتين بقصر ذي أبراج مسننة وأروقة مقوسة وقد انتصب بسلاله المرمية وأحواضه الهامة.

«في هذه الجبال البكر لم تنتهك بعد وحيث يحيا الناس فيها وجود قروسطيا، فالأميرات يذهبن إلى الينبوع، بينما آبائهن وأزواجهن وإخوانهن يصطادون النسور.

حينما تجتاز قرية ترى الشيخ جالسا قبالة قصره الريفي المسنن الصغير، حيث تلعب الخيول المسرجة الجميلة في الباحة، بينما يرتدي وجهاء القرية العباءات البانخة والمبطنة بالفرو وأحزمتهم الحريرية الحمراء المنطقة بالخناجر، فلا تحسب نفسك إلا أمام شعب من الملوك».

يا لها من مواضيع مثيرة للفضول، يا لها من موتيفات ساخرة، إنها أشجار الأرض في لبنان، تلك الأشجار التي تتوج مثل البراقع جبهة الجبل وتبدو مثل كائنات سماوية هبطت على الأرض بهيئة أشجار.. وعلى مقربة من صيدون، هناك الليدي استانهوب الغامضة (سيريس الصحراء) المحبوسة في قصرها الريفي الصغير، هناك بعلبك وخرائبها العظيمة والقدس خاصة والمدن التي مر بها المسيح.

الشرق هو بلد الديانات المختلفة ويؤكد نرفال بحق على مزيج

الاعتقادات والحماس الصوفي الذي يميزها، وتركيا هي أرض العبادات والمعجزات وحتى الخرافات، إنها بلد التأمل العميق والحدس والعبادة، إنها البلد التي تهيمن عليها الجوامع المنتشرة في كل البلاد التي ترتل بصوت حاد آذان المؤذنين، إنها تيمات عديدة وتنوعات لامعة، وسوف ندع لمارتين ومالارميه وغوتيه ونرفال لننصت إلى بيير لوتي الذي عرف كيف ينظم ذلك شعرا أفضل من غيره: (الترتيل ذو اللفظ العظيم الذي يراق بدفعات سوداوية عصية على الوصف، ثم تتعاقب سلسلة متتابعة من طبقة صوتية واطئة، إنه نشيد الخشوع، نشيد الموت والحزن العذب واللذيذ في صوتهم الذي ينقل في ساعات محددة بحزن غير متناه اسم الله.. الله أكبر.. الله أكبر).

يظل الشرق شيئا رسمه لنا الشعراء الرومانتيكيون، باستسلامهم لخيالهم أو باستيحائه من الواقع. والرحالة من لمارتين إلى فلوبيير، تعاقبوا عليه بكتابات متنوعة بدأت تولد منذ العام 1855. وهكذا فما إن أصبح الشرق قريبا جدا من أوروبا حتى «ذهبنا نفثش في الأماكن الأخرى عن أحاسيس جديدة لا مثيل لها، بيد أننا نصرخ قائلين، كما فعل فلوبيير (وداعا يا مساجد وداعا أيها الأتراك الطيبون في المقاهي وداعا أيتمها النساء المتوشحات) لأننا سنعثر عليهم من جديد في الجزائر وفي الإسكندرية.

في صفحات غوتيه من الألوان ما يمكن أن يترجم إلى لوحات غنية

العين هذا المشهد الذي يسيل ضياء،
والخريف المقفر والموحش يكفي الفكر
ويرضي الإحساس والحلم لأنه تام
ومجرد... كل شيء يحترق».

أما فرومنتان وهو كاتب من كتاب
الغرائبية، فقد سجل ببساطة، وعلى
الطبيعة كل ما رآه دون إدهاش، إنه
يجد دائما الكلمة الدقيقة التي تساعد
على رسم المشهد بخطوط دقيقة
وواضحة وملموسة.. إنه الرسام
الحق للجزائر، لقد رسم لنا صورا لا
تضاهيها صور، وإن كانت روايات
بروتون أكثر حركة وأكثر صخبًا،
فإنها ليست أكثر حقيقة ولا أكثر
تلوينا.. في الوقت ذاته الذي كان يتم
فيه اكتشاف الجزائر (كنا) نكتشف
مصر. وقد زار مارسلس القاهرة
وتسلق الأهرامات وجال في أطلال
ممفيس وأعجب بالنوبيين وهم
يسبحون عراة في النيل، ويمكن
القول: إن الكتاب الأكثر كاملا والأكثر
حيوية حول الشرق هو كتاب
جيراردو زرفال، الذي رسم عند
عودته من مصر طريقا مسدودا وإلى
جانبه ثلاث نخلات ومسجد وذلك
على جدران منزل بيتوفيل غوتييه.

لقد عاش بيبير لوتي حياة الإسلام،
جالسا في مقهى وهو يصغي للرواة
العرب وهم يسبحون ببطء
حكاياتهم، فيشهد رقص العوالم
تحت غيمة من الغبار ودخان التبغ، أو
وصول القافلة القادمة من مكة، تحت
رعد من ضربات الطبول والصناعات
والطنبور:

(أمة من المؤمنين في مسيرتها..
والجمال وحيدة السنم المزينة

ونابضة بالحياة، أما فرومنتان فقد
عودنا على بساطة أكبر، بينما كان
يديه يمتلك روحانية عليا، بيد أن
غوتيه كان يرسم الخطوط ويحدد
الأحجام وتناظر الألوان ولا يتراجع
أمام التفصيلات الواقعية، إنه لا
يصدئنا عن الريف إلا قليلا ومن
الواضح أنه لم ير في الجزائر سوى
المدن: «كانت القسطنطينية جاثمة على
صخرتها مثل وكر صغير، وهران
المنحنية كانت على هاوية الخضرة،
بينما كانت الجزائر البيضاء تنكس
على جبلها ورأسها يسبح، وقدمها
تفوح في اللازورد الأبدى.. إن أي
جزائر كانت مثل ربطة الخيوط، حيث
شدت مشرون قطعا أظافرها بمزاج
مرتاح»..

.. هنا تمتزج جميع اللهجات
والأزياء والبرانس وأمام الحوانيت
ترى نصف طبقة شفاقة تتلالا تحتها
غلايين مزينة القنازع وأقوامها
مصنوعة من العنبر أو من المحار أو
من الجلد، وقوارير ماء الورد والستر
المطرزة والمنزلة بالكشاكش والبوابيع
المشدرة والسجاجيد الثقيلة، وأنطقة
الحرير»..

وهناك قصة المارميه، اسمها
(جومان) تستخدم لهجة مضللة عن
الحياة في الجزائر. ويسجل مويسان
في بضع صفحات انطباعات رحلة
تحت الشمس، وهناك الحكاية الممتعة
لبيبير لوتي (السيدات الثلاث من
القصة) وهي «مدينة الثلج تحت
الضياء الباهر.. شلال متفجر من
المنازل.. الجنوب بصرائحه المجهولة
وامتداداته اللامتناهية والكثيية، يكفي

لوححتها الشمس حتى أضحت متفحمة.

• الرحلة إلى بلاد فارس والبلاد الشرقية:

زار الرحالة آسيا وأروها بأعينهم، وعاد غوبينو إلى باريس ومعه دراسة قيمة عن الأديان في آسيا الوسطى، كما كان يحمل معه أيضا حكايات آسيوية، تعتبر من الحكايات الممتازة. وقد يفضل بعضهم مذكرات الطريق التي كتبها بيير لوتي وهو يصل إلى أصفهان، ويا لها من صفحات مؤثرة تلك التي تصف صعوده نحو هضاب إيران في القضاء اللامحدود وفي الصحراء الشاسعة الليلية عبر طرق شبه عمودية تتخللها مواقف القوافل فتضوع فيها أشجار البرتقال المزدهرة.

وهناك وقفاته الطويلة في شيراز وفي أصفهان مدينة التركوان واللازورد والمحاطة بنطاق من الجبال، تشرف عليها قباب المساجد المصنوعة من «المينا الزرقاء والخضراء».. ولم يرسم أحد مطلقا العظمة الساحقة للعمارة الهندية أفضل من لوتي، لقد ذهب إلى هناك ليسأل هذا البلد المجنون بالعبادات عن أدلة للإيمان. فلاحظ خواء اللاهوتيين الهندوس ولم يجد ما يكفي لإرضاء عقله.

ويجتاز لوتي الصحراء من السويس إلى سيناء، ومنها إلى القدس عن طريق الخليل، مدينة

بالريش، تسير وثيدة وهي تبارك الجمهور، وكانت الخيم المبرقشة منصوبة، مغاربة ملتزمون وصلبون، أمراء وشيوخ يقطرون فضة وأحجار كريمة، ونساء محمولات على الهودج والمحفات).

بالمقابل نجد أن تونس لم تمنح للغرائبية الأدبية إلا النذر اليسير، وهناك ملاحظات قصيرة كتبها فلوبيير عن قرطاجة وبعض الصفحات لموباسان وكتاب لمريم هادي، لقد بقيت تونس بالرغم من اختلافها الحقيقي جوابا مبسطا عن حالة الجزائر.

ويختلف الحال مع المغرب، إذ لم تكف ومنذ مائة عام عن أن تكون مادة للغرائبية، وهذا يعود إلى الغموض الذي كان يغلفها. فمنذ عام 1932 أصدر شارل ديدييه (نزّهة إلى المغرب) وكان ديلاكروا قد سبقه إلى ذلك في نشر ملاحظاته ورسائله التي تصرح بأن المغرب قليل التطور ومتخلف، بيد أنه متطابق مع ذاته على العكس من الجزائر ذات السلوك الأكثر عنفا، وكم هي كبيرة سعادة بيير لوتي بالإسلام، حين يرى فرسانا بأزياء فاقعة الألوان وحدائق رائعة ومياه متدفقة، ثم يشهد الظهور المدهش للسلطان المتلغ بالبياض على جواد أشهب. إنها وثائق غرائبية وبانورامية رائعة للمدينة التي ترقص وسط سيرك من الجبال التي تغلب عليها اللون الوردي الملتهب بين طيات الظلال المطلقة الزرقية، حيث اللقائ في ذهب السماء الأخضر وحيث سطوح المنازل التي

الساهرين في الليل: «كم هو رفيع وحكيم هذا التصور الذي يحمله هؤلاء الناس المسلمون، فهم يعدون أشياء الدنيا زائلة ويضعون آمالهم في الله ويصلون ويخلقون لأنفسهم القليل من الحاجات والقليل جدا من الاحتياجات ويتمتعون بأكثر قدر من الإيجاز بكل ما هو ذي جمال حقيقي على الأرض، مثل الربيع والصباحات الرقراقة والأمانى الذهبية...». لقد وجد «لوتي» في الإسلام سلاسل الروح والحواس وسط منظر رائع.

نلمس من خلال تعاقب فصول الكتاب صورة الشرق التي تبناها الغرب في تناميته المتلاحق وتاريخه، كما ويمكننا تحديد الدرجة التي تعرضت لها هذه الصورة من الصقل والتشذيب والمعالجة في المجال الحي للمعرفة الغربية، وهو المجال الخصب لتنامي الخيال الغربي الذي أضفى شكلا ومعنى على التجربة الشرقية.

● الرحلة إلى الشرق

● بيبير جوردا

● ترجمة. د. مي عبد الكريم. علي

بدر.

● الطبعة الأولى 2000م - دار

الاهالي - دمشق - سورية.

الصخور الرمادية، حيث يشعر بأن الأزمنة الإنجيلية قد صعدت من هاوية، وعندما مرّ بيت لحم رأى فيها مريم العذراء تتجلى أمامه. وسوف يذكر بلغة جميلة مأساة عذاب المسيح، ثم يواصل تغلفه حتى يصل إلى جرش والبحر الميت والأردن، ويبلغ الساحل بعد عبوره للخليل وهو حزين لأنه لم يعثر على الإيمان أثناء رحلة الحج هذه.

لقد عثر على الشرق التركي، ذلك الشرق الذي كان يحبه أكثر من أي شيء آخر: «الشعب العربي شعب الحلم الذي يمضي بذاته وبسرعة أمام الاجتياح الهدام والمميت لرجال الغرب...». ويشعر لوتي في اسطنبول بأنه يحب كل ما كان موجودا في مدينة السلاطين.. مدينة المناثر والقباب المعظمة، مدينة فريدة لا تضاهيها مدينة أخرى، مدينة مرسومة بدقة على السماء والدائرة الزرقاء لبحر مرمرية الذي يحجب علينا الأفق».

وخلال بضعة أشهر تغلغل لوتي طويلا وبشغف في جاذبية الحياة الإسلامية، زار الأماكن ووصفها بالتفاصيل وبصورة أكثر بتيورسكية، ولا سيما سكوتاري واسطنبول تحت أصوات المؤذنين أو

د. فؤاد

مرعي

يضع مفهوم اللغة والتفكير في كفتي الميزان

• وضاح محيي الدين

اللغة منظومة من الإشارات الصوتية المستقلة، تنشأ في المجتمع اعتباراً. وتستخدم بهدف التفاهم بين أفرادها، وهي قادرة على التعبير عن مجمل معارف الإنسان وتصوراته عن العالم واللغة سمة مهمة تميز الإنسان وعالمه عن عالم الحيوان.

أما التفكير فهو عملية عكس الواقع الموضوعي التي تمكن الإنسان من الحصول على المعارف من موضوعات وخصائص وعلاقات في العالم الحقيقي لا يمكن أن يستوعبها استيعاباً مباشراً، إن التفكير وظيفة الدماغ، وهو بهذا المعنى عملية طبيعية، ولكن كل إنسان مستقل لا يصبح ذاتاً مفكرة إلا حين يمتلك اللغة والمفاهيم والمنطق. بهذين التعريفين للغة والتفكير بدأ الناقد الدكتور فؤاد مرعي بحثه «في اللغة والتفكير» والمتضمن ثلاثة فصول «الترجمة ودورها في التفاعل الفكري - طرق

مراحلته الدراسية من نحو وصرف وبلاغة تؤدي إلى لغة مؤطرة بمنهجية بعيدة عن التطور اللغوي ويعطي مثالا مقالة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي المعنونة «اللغة ملكية عامة» منشورة في جريدة الأهرام 1/ 7/ 1996. ويسمى د. مرعي هذه الحالة باللوثة اللغوية وأسبابها: هم النخبة المتأوربة وثانيا نفور وخيبة أمل عند أجيالنا الشابة بفعل نخبة سلفية متعصبة نصبت نفسها قيمة على اللغة وفرضت نفسها على مؤسسات التعليم. ويستترسل د. مرعي قائلا وهو المدرس في كلية الآداب بجامعة حلب: هل صبح أن درسنا يوما استجابة الطلاب في الجامعات والمدارس لما يقوله الأساتذة، وأساتذة علوم اللغة بوجه خاص؟ هل يعرف الأساتذة من أمر عقول طلابهم ما يكفي؟... وينقل في دراسته إلى الترجمة ودورها في التفاعل الفكري بين العرب وأوروبا المعاصرة ويستعرض نشأة علم الترجمة والتفريق بين الترجمة العلمية والترجمة الأدبية، وكيف تعرضت الثقافة العربية في مطلع القرن الماضي لحركة ترجمة لكبار المفكرين والأدباء الأوروبيين فكانت هناك ترجمات بالغة السوء من حيث اللغة والفكرة فجاء ما يسمى «بالتصرف» وعند قراءة النص الأصلي وترجمته تقف أمام عمل يختلف عن أصله بالكامل وهو يدل على ضعف المترجم العربي الذي لا يملك من لغة النص الأساسي إلا بعض مفرداتها.

الترجمة. الأسلوبية حوار في النظرية والتطبيق». مؤكدا أن العلم الحديث يقر بوحدة اللغة والفكر انطلاقا من الأسس العامة لمشاهما ومن كونهما تخدمان الممارسة العملية والإنتاج، فاللغة والفكر نشأ وتطورا على أساس حاجات النشاط العلمي للناس، وهما مترابطان ويشترط كل منهما وجود الآخر.

ويقدم د. مرعي رأيه بأن اللغة هي واقع وجود التفكير، وهي العنصر الذي تتجلى فيه حياة الفكر ولكن الأفكار لا تتحول إلى لغة فتفقد بذلك تميزها. ص 4-6-7.

وينوه الناقد د. مرعي بأن نشوء الكلام وسيلة لتطور الوعي والمجتمع والإنسان، فاللغة تحقق التواصل البشري بين الأجيال وتاريخ كل لغة مرتبط بتاريخ الشعب الناطق بها.. وهي أهم عنصر لتوحيد الناس وتضامنها داخل بوتقة الشعب ومن ثم إلى مضمون الأمة، العرب مثالا.. ويخص الدكتور فؤاد مرعي دراسته هذه باللغة العربية حصرا حيث يقف متسائلا حول نوعية الثقافات السائدة في الوطن العربي حاليًا والمتأوربة منها وما هو موضوع التراثية التي تعاني من إجحاف تاريخي بحقها أمام دعاة يطالبون بالالحاق بالحضارة الأوروبية واستعمال إنجازاتها العلمية والثقافية.

ويكشف الناقد بعض الأسباب والسبلات التي أدت لهذه الإشكاليات في اللغة والتفكير، حيث إن المشكلة متعلقة بالشرقين اللغويين على المناهج في الوطن العربي وبكل

الحرية والمسؤولية والالتزام والغثيان والسأم والقلق والوجودية تستخدم بشكل دائم بين من قرأها أو سمعها وبشكل يدعو حقا للعرف والغثيان...؟ وجاءت هزيمة حزيران 1967 لتختفي هذه الترجمات الوجودية لموقف سارتر من الدولة الصهيونية وتأييده لها.. وغصت الساحة الثقافية بالترجمات الماركسية ومعظمها ترحم عن الروسية أو الفرنسية والإنجليزية، فكانت أعمال ماركس وأنجلز ولينين، وتروتسكي وغارودي وغيفارا وماوتسي تونغ وهوشي منه امتلا العقل العربي بهذه الترجمات المؤدجة يساريا واستغلت الأحزاب والتنظيمات السياسية والسلطات العربية هذه الترجمات أسوأ استغلال جاعلة منها وسيلة ناجعة في تشديد قبضتها على مجتمعاتها وسط صخب ديماغوجي نادر المثال، وهكذا تحولت الماركسية إلى أيديولوجيا السلطة ص 38، 39، ويعطي مثالا على ذلك بأن الروائي وليد إخلاصي والروائي د. عبد السلام العجيلي والروائي فاضل السباعي قد طالهم هذا المفهوم الديماغوجي الماركسي وخصوصا بعد صدور كتاب «الأدب والأيديولوجيا» لنبيل سليمان ويوعي ياسين. وينوه د. مرعي بأن المشتغلين في الأدب والنقد والترجمة آنذاك اتصفوا بالبيغافية ورددوا شعارات الأيديولوجيا المترجمة دون ترو، يوزعون اتهاماتهم الجاهزة على كل من لا تنطبق عليه وصفات الترجمات المحفوظة عن ظهر قلب.

ويستعرض بعض أسماء المبدعين ممن ساهموا في حركة المثاقفة الأوروبية والعربية وكانوا من أوائل المتنورين في مطلع القرن التاسع عشر «فرنسيس مراث - أديب إسحق - جورج زيدان - فرح أنطون.. وينوه د. مرعي بالسماة العامة للترجمة في عصر النهضة فيذكر بأن مسلك المترجمين العرب تميز بالتالي: «تحويل اسم العمل المترجم بما يتلاءم مع قواعد اللغة والأسلوب العربي - تعريب محتوى العمل الأدبي المترجم عن طريق إسقاط كل ما هو غير مفهوم ولا يتفق مع قواعد وسلوك أخلاق المجتمع العربي - تحميل العمل المترجم أفكار المترجم نفسه بحيث يؤدي إلى تغيير المحتوى الفكري جذريا كترجمات المنفلوطي. وأخيرا إهمال اسم الكاتب الأصلي وادعاء المترجم بأنه هو نفسه مؤلف العمل»، ويعدد د. مرعي طرق الترجمة التي اتبعها المترجمون فيذكرها «الاقتباس من التراث - الأقلية - الاشتقاق - التعريب اللفظي»، ويتابع الناقد الباحث د. مرعي تعمقه في مفهوم الترجمة للعربية بعد نيل الدول العربية لاستقلالها الوطني بأن المترجمين استمروا في استخدام الطرق القديمة التي ذكرناها حتى جاء مطلع الستينيات، فشهدت الثقافة العربية غزوا لا مثيل له للمؤلفات الوجودية، فترجمت ثلاثية «دروب الحرية» لسارتر، و«المثقفون» لسيمون دوبوفوار، وغرقت السوق الثقافية بترجمات لكارل ويلسون والبرتراند مورافيا، وأصبحت كلمات

الوعي العربي وتطويره، فما معنى أن تمتلئ المكتبات الغربية بمئات المترجمات التي تدرس الماركسية عن اللغة الروسية والفرنسية والإنجليزية قبل أن تترجم أعمال هيجل وماركس وأنجلز، وما معنى ترجمة أعمال أنصار مدرسة التحليل النفسي مثل «هربرت ماركوز- إريك فروم - فلهم راينغ» وتبقى أعمال المؤسس «فرويد» مجهولة للقارئ العربي... لقد تحولت الترجمة للعربية إلى نوع من «الهنس» تديره حفنة من الممولين المغامرين الساعين للربح دون النظر إلى النتائج، إننا في حقل الترجمة الفكرية والثقافية أشبه بمن يود أن يجني الثمار من دون أن يزرع الشجر.

وأمام هذه النظرة التشاؤمية لماضي وحاضر ومستقبل الترجمة العربية، يبقى عند د.مرعي تفاؤلا وأملًا ببعض المؤسسات الثقافية العربية القادرة على رفع سوية الترجمات ودورها مثل وزارات الثقافة في سوريا والكويت والعراق وهيئة الكتاب المصري والمؤسسات الثقافية في الإمارات العربية المتحدة. هذه المؤسسات التي أعطت للمكتبة العربية ترجمات لعيون الأدب العالمي وفكره من قصة ومسرح ورواية وشعر ودراسات فلسفية. وهي مطالبة الآن وبأكثر من ذي قبل برفع وتيرة عملها أمام غزو ثقافي قادم لا تعرف عواقبه..

وفي آخر دراسته النقدية يستعرض الأسلوبية بين النظرية والتطبيق. ويشرح معاني الأسلوبية

وينوه د.فؤاد مرعي إلى خطر بدأ بالتسلسل إلى ترجماتنا العربية كما حدث مع الوجودية والماركسية ألا وهو الترجمات البنوية لرولان بارت وميشيل فوكو ولوسيان غولدمان وليفي شتراوس... إلخ، وخلال العقدتين الأخيرين ساهمت دوريات عربية في نشر هذه الدراسات البنوية مثل مجلة «مواقف - الفكر العربي - الكرمل - الحياة الثقافية - المعرفة - الآداب الأجنبية - الموقف الأدبي - الحريات التونسية... إلخ».

ويعطي د.مرعي نماذجاً لأخطاء هذه الترجمات:

أ. ترجم موريس أبو ناضر مقالة تودوروف / الناس - الحكايات / إلى ألف ليلة وليلة - ترجم كاظم جهاد كتاب لتودوروف **poetique** تحت عنوان «الإنشائية» بينما ترجمه المغربي شكري المنصوت بعنوان «الشعرية».

ب. ترجم محمد برادة كتاب رولان بارت «درجة الصفر للكتابة» بينما ترجمه نعيم الحمصي «الكتابة في درجة الصفر» أيهما أقرب للصحيح؟ هذه نماذج لفوضى الترجمة أما ترجمة المصطلحات فحدث ولا حرج..

وأخيراً يخرج الدكتور فؤاد مرعي في دراسته هذه إلى أن سبب التردي اللغوي لهذه الترجمات العربية من اللغات الأخرى يعود إلى النزوع الاستهلاكي الإيديولوجي، حيث يؤكد أن الترجمة لم تكن بدافع معرفي بل بدافع أيديولوجي أي للاستهلاك وليس لصالح تنمية

والتفكير عند المثقف العربي وقارئه
والذي هو بحاجة إلى ثقافة متنامية
مع ثورة الأدب وكافة العلوم التي
يشهدها العالم، وهل سنبقى نحن
العرب من موقع المتفرج المتلقي أم
سندخل الدائرة ونساهم في خلق
عالم لنا موطئ فيه..

العنوان: في اللغة والتفكير

المؤلف: د. فؤاد مرعي

الناشر: دار المدى للثقافة والنشر

- دمشق سوريا عام ٢٠٠٢

- عدد الصفحات ٨٧ صفحة من

القطع الصغير

في علم اللغة وعلم الأدب ويؤكد أن
الأسلوب في علم الأدب أكثر شمولية
واتساعاً عنه في علم اللغة وأن
الأسلوبية ليست بديلاً للنقد الأدبي
بل هي مدرسة للتفكير الشكلي،
ويعطي مثالا: المدرسة الشكلانية
الروسية حيث انفلاق النص على ذاته
يؤدي إلى الهروب من المعرفة الكلية
للنص الإبداعي وتتم المعرفة على
الشكل الجزئي..

أخيراً... إن د. فؤاد مرعي قدم في
دراسته المقارنة هذه مفهوماً
معاصراً وتنويرياً لمفهوم اللغة

■ الكويت / أنيس منصور في رابطة الأدياء

عبدالرحمن حلاق

■ القاهرة / هاملت يحصد جائزتي أفضل عرض وإخراج

محمد الحمامصي

■ دمشق / الماغوط حطاب الأشجار العالية

علي الكردي



الكويت: عبد الرحمن حلاق

أنقذه عبد الحليم حافظ من التورط في الغناء.. فأثر الفلسفة

أنيس منصور:

حجمي من المعرفة حجم طابع بريد
لصق على مسلة فرعونية

حديثه عن مشكلة قد تكون قائمة حول ما يكتب، وما تفعل كتابته، مؤكداً أن العالم يقرأ ما هو مكتوب فقط، وإذا لم يوجد كلام يناقضه فالعالم مضطر لأن يسلم به، وهذا ما حصل من وجهة نظر الكاتب في التاريخ العربي، فالعرب خاضوا حروباً كثيرة لكنهم لم يكتبوا، أما إسرائيل فقد دونت كل شيء.

وحول صناعة الكتاب تطرق الضيف إلى ذلك من خلال تجربته الخاصة معترفاً بادئ ذي بدء بأنه كاتب بلا طموح، وكل ما يتمناه أن يكون واضحاً سهلاً لدى أقل الناس

على منبر رابطة الأدباء وبالتعاون مع السفارة المصرية تمت استضافة الكاتب والصحافي أنيس منصور في أمسية لطيفة تحدث فيها الكاتب عن تجربته في الكتابة من خلال اختياره موضوع صناعة الكتاب. وقد قدم الأستاذ عبدالله خلف الضيف بمقدمة طويلة تحدث فيها عن تاريخ الكاتب والمناصب التي شغلها عبر عقود من عمله في هذا المجال، كما تطرق إلى بعض ما جاء في أمسية الكاتب التي تمت في المركز الثقافي التابع للسفارة المصرية.

استهل الكاتب أنيس منصور

لتنمية المواهب.

ثم أضاف لأن شرط النجاح في الأدب وغيره هو الجدية ومحبّة العمل والتواضع أمام المعرفة، ذاكرًا قول أينشتاين (حجمي في المعرفة حجم طابع يريد لصق على مسلسلة فرعونية).

وتحدث الضيف حول تجربته مع الغناء والتي وصل فيها لزيارة عبدالوهاب برفقة عبداللطيف حافظ وكمال الطويل، مقررًا أن رأى تشجيعًا من عبدالوهاب لموهبته، أن يترك الفلسفة والتدريس ويتفرغ للغناء. وهناك وجد عبدالوهاب يعزف على العود وأمامه فلاحه تغني بشكل سييء وعبدالوهاب يقول آه، ولما أفضى باستغرابه لعبداللطيف، قال له: ألا تعرف أن عبدالوهاب مجامل!

بعد فترة ذكر أنيس منصور الحادثة في لقاء تلفزيوني معه، فزعم عبدالوهاب الذي قال إن أنيس منصور أساء إليه ولكن إذا كان أنيس منصور خسارة للطرب فهو مكسب للأدب.

بعد ذلك توجه الجمهور بأسئلته، فاستفسرت فاطمة يوسف العلي عما تناقلته الألسن قبيل تأميم قناة السويس واجتماعه مع الرئيس عبدالناصر حول بعض الأمور الروحانية. فتوقف وقفة طويلة في جوابه شارحا عملية استحضار الأرواح عن طريق السلة، الطريقة التي رآها في إندونيسيا للمرة الأولى ثم انتشرت عالميا ولم يكتب عنها إلا بعد أن رأى أناسا في بلاد مختلفة يستعملونها وتؤكد من

ثقافة، ذلك أنه يشتري الكتاب ومن حقه أن يفهم قدر ما يدفع، فهو زبون، والزبون دائما على حق. وأضاف أن الكتابة صنعة، (وكل أملي أن أكون مفهوما، ولا بأس في تسجيل ذلك أن كررت كتابتي، أو حتى عناوين كتابتي، فال تكرار ليس عيبا، ولا يخيف الكاتب، المهم أن تكون الكتابة متنوعة، تتعد بالقارئ عن الملل، فالبليل منذ ملايين السنين يقول لحنًا واحدًا، وشكسبير لا يملك - على عظمته - أكثر من ست شخصيات تناولها من زوايا مختلفة، ويحق لي أن ادعي أن الفلسفة الصعبة علمتني كيف أكون مفهوما حتى لطلبة جاؤوا من الثانوية بلا أي خلفية فلسفية، فأنا أشتري المعاني لأجعلها محسوسة، بمعنى أوضح، ما أريد أن يفهمه الآخر. وقد ساعدني حفظ القرآن منذ نعومة أظفاري ومن ثم الشعر حفظًا ونظمًا، على تكوين ذائقة أدبية تمكنني من صياغة الكلام، ولا أنكر تأثير الفلسفة فيما بعد على ما كتبت من شعر، وفي أسية شعرية بمناسبة المولد النبوي الشريف أقيت قصيدة في حفل أقامته جمعية للإخوان المسلمين وبعد أن سمعها حسن البنا، حذرني من الغموض لأنني أخاطب أناسا بسطاء فتوقفت من يومها عن نظم الشعر).

بعد ذلك قدم الكاتب مجموعة من النصائح للمبتدئين في عالم الكتابة كان أهمها ألا يجبر الكاتب نفسه على الكتابة بل يروض نفسه ترويضًا، ويجب أن يقرأ الكاتب ما هو ممتع بالنسبة إليه لأن الأدب يعيش على الأدب والقراءة هي المصدر الأساسي

تجاوزته ونسيانه، وقد أقيمت معرضاً
ممتنعاً بعد عام 1967 تحت عنوان
(اعرف عدوك) بأننا لا نعرف شيئاً
وأنهم تجاوزوا مسا جاء في
(بروتوكولات حكماء صهيون)
وعرفوا كيف يسيطرون على العالم
ومن سوء حظ الفلسطينيين أنهم على
حدود أمريكا.

بعد ذلك أصدر الكاتب أنيس
منصور على تناول الغيبة الرضائية
على مبدأ حسن التخلص.

صحتها، وسميت في مصر بسلة
أنيس منصور. وذكر أن عبدالناصر
كان يحضر الكثير من جلسات
تحضير الأرواح. توجهت إليه
بسؤال حول مجموعة مقالات كتبها
تحت عنوان (نحن نسيئ الظن
بإسرائيل)... هل يجدر بنا بعد كل
هذه المجازر التي ارتكبتها أن نحسن
الظن بها؟

أجاب: إن ما ارتكبه إسرائيل
يحتاج إلى مئات السنين كي نستطيع

في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

مؤتمر هاملت يحصد جائزتي أفضل عرض وإخراج

و(تحت الحصار) يكتفي بالسخرية
من أمريكا والعالم بعد ١١ سبتمبر

وعبر المخرج عن رؤيته من خلال التكوينات التي يشكلها الراقصون لواقع يمكن إدراكه من خلال رمزيته كمفاض وولادة ومواجهة القمع والانسحاق.. وقد ألقت الأمريكية مارثا كوانيه الرئيس الشرفي للجنة الدولية للمسرح وعضو لجنة اختيار عروض مهرجان القاهرة كلمة أشادت فيها بالدور الذي يلعبه المهرجان في تعزيز التفاعل الحضاري وأهمية هذا الدور بعد أحداث (١١) سبتمبر، وشمل حفل الافتتاح أيضا عرضا استعراضيا تناول فكرة التجريب في الفن منذ عصر الفراعنة إلى الوقت الحالي، وقدمت الفقرة تصورا خياليا لفكرة المهرجان التجريبي بعد (5000) عام. وشارك في المهرجان -الذي ترأست لجنة تحكيمه الألمانية جينكا شولاكولفا وضمت عضويتها اثنين

بعرض مصري يسخر من العالم وأمريكا بعد أحداث ١١ سبتمبر، وينتصر لفعل المقاومة في فلسطين المحتلة افتتح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي دورته الرابعة عشرة.. حيث جعل المخرج اللبناني وليد عوني شخصيات مسرحيته «تحت الحصار» تتحرك وفق تشكيلات حركية لافتة تسخر في أحد مشاهدنا من الواقع الدموي للعالم، ومن صورة أمريكا بعد (١١) سبتمبر حيث ظهرت فيها أبراجها ورموز ثقافتها وهي تترنح أمام طائرات ورقية.. وتتابع تحت خلال العرض مشاهد العنف المختلفة بين محاولات سحق الطفولة والمقاومة المضادة لها عبر لوحات تشكيلية معقدة التقنية تشارك في تكوينها أجساد الراقصين المختفين ويتفاعل فيها الرقص والصورة والموسيقى،

السما) الذي قدمته الفرقة العراقية مردوخ للرقص الدرامي الحديث جاء معبرا وبقوة عن الآلام التي يعيشها الإنسان العراقي، حيث عكس مدى الاختناق الذي يعيشه المجتمع العراقي، فمن خلال تسعة راقصين صور العرض عالما من الجحيم يبدأ في مكان يشبه الغرب حيث يقوم أحد الراقصين بإخراج جسد زميله من شرنقة يقترب شكلها من الكفن، لتسيطر حالة إنسانية أكثر منها فنية بتضمنها عالما مليئا بالشر لم ينتصر فيه الخير ويتصويرها واقعا مغلقا لا فكاك منه إلا بمعجزة.

لكن تظل فكرة العرض الأساسية داخل نطاق ثنائية الخير والشر وتصوير العلاقات المتعددة لهذه الثنائية.

شكسبير وتاجر البندقية

(تاجر البندقية) رائعة شكسبير الشهيرة قدمتها فرقة توفيل الهولندية في إطار كوميدي ارتكز على الرؤية الأساسية للعمل الأصلي الذي يقوم على الكشف عن جشع وشراسة ودناءة ودموية المرابي اليهودي شايлок الذي يشترط على مدينته أنطونيو أن يقطع من جسمة رقلا من اللحم في حالة عدم سدائه دينه في موعده، ويصر على تنفيذ هذا الشرط بعد أن تأخر أنطونيو عن سداد الدين، لكن امرأة قاضية تمسك بالقضية وتقدم لشايлок سكيثا لينال شرطه من لحم أنطونيو محذرة إياه ألا يسقط قطرة من الدم وإلا حاكمته بتهمة القتل، ومن هنا يقع المرابي

من العرب هما الروائي المصري إدوارد الخراط والمسرحي التونسي النصف السويسي - 60 فرقة مسرحية تمثل 47 دولة عربية وأجنبية من بينها (14) عربية، ومن أبرز الفرق التي شاركت فرقة مسرح «فوء» التونسية التي قدمت (وراء السكة) لرجاء بن عمار والنصف الصايم، وفرقة شمس من مسرح بيروت التي قدمت (لوسي المرأة العمودية) للمخرج روجيه عساف، فرقة «يستاثول» الإسبانية التي قدمت (حتشبسوت) عن حياة الملكة الفرعونية التي حكمت مصر منذ أكثر من (3500) عام من إخراج أنطونيو مورياس، أما سوريا فتقدم معالجة مسرحية (حلم ليلة صيف) من إخراج رياض عصمت، وفرقة المسرح القومي اليونانية التي قدمت (خاب سعي العشاق).

وقد كرم المهرجان هذا العام عشرة من فناني المسرح في مصر والعالم من بينهم الممثلة المصرية سناء جميل، والممثل السوري أسعد فضة والمخرج والممثل العراقي سامي عبد الحميد والمخرج التونسي أحمد السنوسي والمكسيكي لويس دي ترقاي، والياباني أوهاثا شوجو، والمسرحي الإنجليزي ريتشارد جوف.

انتظار الخلاص

على الرغم من الظروف الخائقة التي يعاني منها العراق منذ فرض الأمم المتحدة الحظر عليه عام (1990)، إلا أن العرض المسرحي (نار من

اليهودي في شر أعماله وتتوالى عليه النكبات حتى بعد أن يستسلم.

حتشبسوت برؤية أسبانية

حتشبسوت الملكة المصرية القديمة كانت موضوعاً للعرض الذي قدمته الفرقة الأسبانية سبستاثول، وتظهر فيه على هيئة الملوك الفراعنة الرجال بالذقن، وقد عالج العرض صراعاتها منذ موت والدها تحتمس الثاني حتى اعتلت عرش مصر وملكت زمناً طويلاً في قبضتها.. وفي إطار المعالجات التاريخية والأسطورية قدمت فرقة الحرية رؤية جديدة لمسرحية يورويديس (ميديا) هذه المرأة التي قتلت أولادها انتقاماً من أبيهم الذي هجرها إلى امرأة أخرى.

جوائز المهرجان

وقد حصد عرض «مؤتمر هاملت» للمخرج البريطاني الكويتي الأصل سليمان الذي قدمته فرقة زوم البريطانية جائزتي أفضل عرض وإخراج، حيث رأت لجنة التحكيم أنه العرض الأجدر بهذه الجائزة بعد منافسة حادة مع العرض الصيني «ووشانغ ونودياو» لفرقة مسرح الفنون في بكين للمخرج وانغ يانسونغ الذي حصل على جائزتي أفضل ممثل وأفضل ممثلة، وفاز العرض التشيكي «عراس شارون» لفرقة مركز دانكان بجائزة أفضل تقنية بعد منافسة حادة مع العرض

البريطاني. وي طرح العرض البريطاني المأخوذ عن مسرحية «هاملت» لوليم شكسبير رؤية جديدة للصراعات السياسية والاقتصادية الدائرة في المنطقة والعالم وخصوصاً منطقة الخليج، وكان المخرج الكويتي سليمان البسام قد قام بإعداد معالجة خاصة للمسرحية طرح من خلالها لقاء لعدد من الوفود في اجتماع قمة تصور محاولتهم علاج ما خلفته الحرب من دمار ومحاولات كل طرف من المشاركين الحفاظ على حظوظه في البقاء واستمرارية الحياة، ويتم عرض فيديو لحرب الخليج ومشاهد من شوارع لندن، وأثناء الاجتماع يدخل تاجر أسلحة في إشارة إلى مستقبل العالم في القرن الجديد في الوقت الذي تنهار فيه الدولة وتفقد قدرتها على اتخاذ القرار.

والجدير بالذكر أن المسرحية قد عرضتها عام (2001) في الكويت العاصمة الثقافية للعرب في ذلك الوقت وتبعتها عروض أخرى في تونس عدا عن بريطانيا.

أما العرض الصيني فيركز على معالجة مشاكل المجتمع الصيني المعاصر وربطها بالتراث ومحاولات إيجاد حلول تتناسب مع واقع وتاريخ البلاد الطويل، وبدوره استند العرض التشيكي إلى أسطورة تتضمن وجود نهر يسمى «ستيكس» يفصل بين حدود الموت والحياة تقوم خلالها سفن شارون بنقل الموتى إلى الضفة الموت. وتميز العرض بتناغم الإضاءة والموسيقى التصويرية وأنسيابهما

مع حركات الراقصات الخمس
المشاركات في العرض.

افتتاح مكتبة الإسكندرية

في احتفال مهيب تقدمه الرئيس
المصري حسني مبارك وحضره
لفيف من قادة ورؤساء العالم تم
افتتاح مكتبة الاسكندرية، هذا الصرح
الذي ساهم في تطوير البشرية بعد
تعرضه للتدمير قبل زهاء (16) قرناً.

وقد شارك في الافتتاح حوالي
ثلاثة آلاف شخصية دولية بينهم
(14) من الحائزين على جائزة نوبل،
إضافة إلى ممثلين عن كبريات
المكتبات في العالم وأصدقاء مكتبة
الإسكندرية من مختلف دول العالم.

ويتميز البناء المعاصر للمكتبة
بشكله الدائري المنحني وبمساحته
العامة البالغة (85) ألف متر مربع، مع
قاعة قراءة مساحتها (20) ألف متر
مربع هي الأكبر في العالم وتتسع
لملايين الكتب. ويضم المبنى في جانب

آخر عدة متاحف ومركزاً للاجتماعات
وقاعات للمعارض ومختبراً للحفظ
والترميم ومركزاً للتدريب أيضاً.

وتعتبر مكتبة الإسكندرية فريدة
من نوعها، فهي المكتبة الأولى بهذا
الحجم. وقد ولدت بمساعدة دولية
بعد أن أطلقت منظمة اليونسكو عام
(1987) دعوة لدعم المكتبة، وتبعها
عام (1990) مؤتمر دولي بدعوة من
المنظمة أقيم في أسوان لجمع
المبالغ اللازمة.

وقد ارتفعت تكاليف بناء المكتبة
تدريجياً إلى (225) مليون دولار
والتي ساهمت في تمويلها من بلدان
عربية وأوروبية بالإضافة إلى منظمة
اليونسكو وبرنامج الأمم المتحدة
للتنمية، وقد استغرق البناء اثنتي
عشرة سنة. يذكر أن المكتبة الأصلية
أقيمت منذ نحو (2500) عام، وكانت
حتى نشوب الحريق الذي دمرها، تعد
أعظم مركز علمي في العالم درس فيه
أشهر علماء العصر القديم من أمثال
أرسيميدس وإقليدس وغيرهما.

محمد الماغوط «حطاب الأشجار العالية» في احتفالية تكريمية بدمشق

شوقي عبد الأمير: ممدوح عدوان؛
الماغوط أحد أكبر هوذا شاعر
رواد القصيدة يحشومسده
النثرية العربية بالدموع!

- حنامينه: نكبربك، كي تكبربنا!
- أحمد يوسف داود: كم تأخر هذا التكريم!

الماغوط.

اكتظت الصالة بحشد من المثقفين والادباء والفنانين السوريين، للقاء الماغوط الذي خرج من برودة عزلته، ووطاة مرضه الذي غيَّبه طويلاً عن أي لقاء عام.

قدّم الحفل الزميل عبد الرحمن الحلبي، الذي تحدث بداية عن عصامية الماغوط، ثم تناوب على المنبر: الشاعر شوقي عبد الأمير المشرف على «كتاب في جريدة»

محمد الماغوط «حطاب الأشجار العالية»، هو عنوان «كتاب في جريدة»، الذي فتح صفحات عدده الشهري الأخير لمختارات شعرية للماغوط، وبهذه المناسبة أقيمت احتفالية تكريمية للماغوط بدمشق برعاية وزير الإعلام السوري عدنان عمران، وحضور وزير الثقافة نجوة قصاب حسن التي افتتحت معرضاً للفنان أسعد عرابي استوحى موضوعاته من شعر

التراثي المهدهد بالاندثار، وسيجري توزيع هذه الأقراص مجاناً مع كتاب في جريدة في الدورة القادمة.

واعتبر الأمير أخيراً.. أن حضور الماغوط في «كتاب في جريدة» هو ليس تحية للماغوط، بل هو تحية لكتاب في جريدة، لأن الماغوط الذي قدمه.. هو أحد أكبر رواد القصيدة النثرية العربية ريادة (..) كقصيدة غنية بقدرتها على التدفق والبقاء والتأثير.

حنا مينه:

الروائي حنا مينه، تحدث بشاعرية عن صداقة الحرف التي تربطه بالماغوط قائلاً: إنني في عناق الحرف، على اسمه الماجد المجد، أعانقك، أقبلك، أمنحك مقابل كتاب لك، حبي وإعجابي، مفاجراً بك، زائراً لك، مؤنساً لوحديثك، حدياً على صحتك، وثقاً والعزم في الإرادة مضاء، أنك ستعطينا من شجنك سلوة، ومن قبسك ناراً، قدمت عزيزاً علينا، تكبر بك، كي تكبر بنا، فوق ما أنت كبير وفي هذا كهف في القول، يصدر من قلب أخ إلى قلب أخيه، وسلام عليك في كل أحوالك.

د. نذير العظيمة:

قال وأصف الماغوط: هذا الكهل (الختيار) ينطوي على منجم وكنا من العمالقة هو عريش القصيدة، وعريش المسرحية، وعريش المقالة الساخرة، وعريش الرواية المتلفزة،

الروائي حنا مينه، والشاعر د. نذير العظيمة، والشاعر ممدوح عدوان، والشاعر والروائي أحمد يوسف داود.

تحدث شوقي عبدالأمير عن تجربة «كتاب في جريدة»، التي رسخت في ختام عامها الخامس نهج التكامل والتفاعل الإبداعي بين روائع الفن الأدبي والتشكيلي، ثم استعرض أزمة الكتاب العربي على مستوى النشر والتوزيع والترجمة، حيث تظهر هذه الأزمة على نحو مخيف ومأساوي إذا ما علمنا حسب الأرقام التي تنشرها المنظمات الدولية أن ما يستهلكه العالم العربي سنوياً من ورق في تصنيع الكتب، يكاد يساوي الكمية التي تستهلكها دار نشر أوروبية واحدة، وما يستهلكه بلد أوروبي صغير مثل بلجيكا من الكتاب «نشرًا وتوزيعًا وقراءة»، يكاد يوازي ما يستهلكه العالم العربي بإجمعه، والعربي لا يقرأ من كل كتاب يصدر إلا بنسبة واحد إلى 300 ألف. وقال: إن تجربة «كتاب في جريدة» هي الثانية من نوعها في العالم بعد التجربة الإسبانية التي توقفت، وبعد دراسة الجدوى وتقييم اليونسكو لهذه التجربة اعتبرت من أهم التجارب الثقافية، لا في العالم العربي فحسب، بل في العالم أجمع. ونوه إلى مؤتمر «كتاب في جريدة» الذي انعقد في صنعاء مؤخراً وأقر تطوير هذه التجربة من خلال إصدار أقراص مدمجة تجمع الارتجال الشعري والغنائي والموسيقي

ومن الذين خلقوا انعطافاً تاريخياً فيها، فقصيدة النثر هي التي فرضت نفسها، كما فرض الماغوط نفسه إلى جانب بدوي الجبل والجواهري وأبي ريشة وغيرهم بقصيدة ليست مقفاة وليست موزونة، ولكنها تتسلج بحساسية شعرية بالغة، تأخذ الإنسان إلى جانبها تدافع عن الحرية، تتحمل الاضطهاد، تقاوم وتقف موقف الشهادة أمام الطغاة والظالمين، ولذلك استطاع الماغوط أن يكون رمزا لعصره وبلاده.

الشاعر ممدوح عدوان

استلهم الشاعر ممدوح عدوان روح الماغوط الساخرة قائلاً: نحن بحاجة إلى من يقول لنا كم نحن في حالة مخزية، وهذا ما يفعله الماغوط. حين أردت أن أكتب عن الماغوط اكتشفت أنه موجود في ضميري الذي أخاف منه. تسربت كلمات له كانت مزروعة في وجداني.. ذكرني بحقي الذي منحني إياه منذ الطفولة في الاعتراف بالخوف والذل والكبت.

لم يظهر محمد الماغوط صوتاً في المشهد الشعري في الخمسينيات، بل انفجر فيه قنبلة فراغية (..) ولأنه لا يخجل من دموعه ومن هزائمه، ومن الاعتراف بإذلال العالم له، فقد علمنا أن الاعتراف بهذا الذل هو النصر الوحيد الذي بقي لئلا نمتلنا في هذا العالم.

(..) وكما كنت أقرأ الماغوط كنت أحس أن هذا الرجل يتغلغل لأعماق

وعريش الفيلم، ومن منا لم يستمع ولم يبتهج بإبداعه ونتاجه الذي يخرج عن معاناة إنسانية صادقة لا متعالية، ولا متشددة.

وفي مقارنة عقدها العظيمة بين الماغوط وأمين الريحاني وجبران خليل جبران الذين كتبوا ما يسمى بالشعر المنشور قال: جبران والريحاني استلهما هذا النموذج الإغريقي الأوروبي، لكن الماغوط لم يفعل ذلك، بل ابتكر نموذج، وخلق شكله، واختار قصيدته وانتمى إلى بيئته وتاريخه وإنسان حضارته، ومن هذا كله ابتدع قصيدته.

إن جيلنا جيل مغامرة وحلم، ومحمد الماغوط سيد الحلم والمغامرة، استخدم: الصورة الحسية، وهي شيء جديد على البلاغة العربية (..) أخذ بالتشبيه القديم، ولكنه لم يخضعه للمنطق الأرسطي، بل ركب تركيبات جديدة، وأخضعه للحدس، لذلك تشبيهاته كلها تستحق دراسة مستقلة.

ثم تحدث عن ذكرياته مع الماغوط في بيروت الخمسينيات وأجواء مجلة «شعر» التي عملت على نشر قصائد النثر لأنسي الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، منوهاً إلى الذهول الذي خلفته قصائد الماغوط بعد نشرها، مما دفع بالشعراء الآخرين إلى مسألة التنظير حول ما إذا كان هذا شعراً منشوراً أم قصيدة نثر، رغم أنه لا يوجد فرق في الحقيقة بين الاثنين.

وختم العظيمة بالقول: أصبح الماغوط من نجوم مجلة «شعر».

إلى سماع شعره، أو قراءته.

الشاعر والروائي أحمد يوسف داود:

كم تأخر هذا التكريم؟ كان يجب أن يكرم الماغوط منذ ثلاثين عاماً.. أو أربعين.. كان يجب أن يكرم منذ أن قال: ها هي ظاهرة جديدة لكي تعبروا عما ينبغي التعبير عنه في عالم مكسور.. هذا ما قاله الشاعر والروائي أحمد يوسف داود، وأضاف: الماغوط كان زارع الأشجار العالية، وكان أيضاً جامع المفردات الصغيرة للحياة اليومية التي تشكل صرخة الفقراء مقابل الأغنياء. الماغوط ظاهرة بمفرده، وهي تستحق أكثر من هذا التكريم. مع نشوة الجمهور، وتصفيقه الحار قام «حطاب الأشجار العالية» ليقول على طريقته الساخرة.. المختزلة: «ليست السيارة الفاخرة.. ولا المرافقة ولا عكازي ما جاء بي إلى هنا وإنما الحب.. إنني في كل ما كتبت وقرأت لست أكثر من ضيف عليكم وعلى الوطن».

روحي ليَجبرني على الاعتراف بالوضاعة التي أوصلتني إليها هذا العالم الذي نعيش فيه.

هو ذا شخص وحيد في الدنيا يعلن أنه يحشو مسدسه بالدموع، ويأمر الغيوم بالانصراف، لأن أرضفة الوطن لم تعد لائقة حتى بالوحول، وفيما نحن نرى التبجح بالقوة الكاذبة، هو ذا شخص يعلمنا أن نحب ضعفنا، وأمام الانتصارات الإعلامية الخلية يعلمنا أن نعتز بهزائمنا، وأمام المراحل الوهمية يعلمنا أننا بحاجة إلى البكاء.

إن صدور مجموعته الكاملة، أو صدور هذه المختارات في كتاب في جريدة حدث مهيب، وإرهاق سادي، إذ من سيطلق أن يغامر بقراءة عذابات عمر محمد الماغوط كلها دفعة واحدة؟!

اقرأ دفعة واحدة إذا رغبت.. ولكن احذر القرحة والرقابة، فهذا من الشعر النادر الذي يحمل القارئ مسؤولية القراءة بمقدار ما حملها كاتبها حين كتبها (..). نحن بحاجة إلى من يقول لنا: كم نحن بحالة مخزية، وهذا ما فعله الماغوط، وهذا ما يجذبنا

وكلاء توزيع البيان

٢٤٢١٤٦٨:هـ	■ الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
٥٧٨٦١٠٠-٥٧٨٦٣٠٠:هـ	■ القاهرة: مؤسسة الأهرام
٤٠٠٢٢٣:هـ	■ الدار البيضاء: الشركة الشريفة لتوزيع الصحف
٤٩١٩٤١:هـ	■ الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
٦٦٥٣٩٤:هـ	■ دبي: دار الحكمة
٤٢٥٧٢٢:هـ	■ الدوحة: دار العروبة
٧٩٣٤٢٢:هـ	■ مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
٤٣٤٥٥٩:هـ	■ المنامة: مؤسسة الهلال

غلاف العدد: للفنان الكويتي بدر القطامي
« عيد الحب »

صدر حديثاً

